

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A idéia de Beleza Moral em Schiller

CIDNEY ANTONIO SURDI JUNIOR

CURITIBA

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

CIDNEY ANTONIO SURDI JUNIOR

A idéia de Beleza Moral em Schiller

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.
Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius de Figueiredo

CURITIBA

2010

RESUMO

O objetivo geral dessa dissertação consistiu em chamar a atenção e mostrar a importância que o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* (*Über Anmut und Würde*), publicado em 1793, possui dentro do pensamento estético de Friedrich von Schiller (1759-1805). Partindo da hipótese geral segundo a qual haveria uma centralidade da idéia de *beleza moral* no pensamento de Schiller (expressa na figura da *Bela Alma* (*die schöne Seele*) e no conceito de *Graça* (*Anmut*)), o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* representaria o primeiro grande esforço do autor em reunir os elementos que seriam fundamentais em seu conhecido projeto de educação estética. Concentrei a investigação sobre o ensaio em dois principais momentos: *primeiro*, a relação de Schiller com a filosofia de Kant: procurei mostrar que a concepção schilleriana de *beleza moral* procurou operar uma ampliação – estética – do conceito de liberdade, herdado da filosofia kantiana, sem divergir, contudo, dos princípios fundamentais; *segundo*, a inspiração além-Kant: ainda que a *problemática* do ideal schilleriano de *beleza moral* só seja bem compreendida se for levado em conta a relação com a filosofia kantiana, Schiller não o concebeu a partir desse envolvimento – é um ideal que tem *inspiração* numa Grécia idealizada – helenismo característico de sua época, advindo em grande parte da obra de J. J. Winckelmann. Entremeio, tracei uma breve história do conceito de *graça*, procurando salientar as diversas formulações que esse conceito, tão importante para Schiller, evoca.

Palavras-chave: Schiller, graça, dignidade, moral, estética

ABSTRACT

The real goal of this lecture was to call short view and importance the insight about the essay *Grace and Dignity* (*Über Anmut und Würde*), published in 1793, which is declared in Friedrich von Schiller esthetic thinking (1759-1805). Up to the general hypothesis according to it should have a centrality of beauty moral idea in Schiller thinking (expressed in Picture *Beauty Soul*, (*die schöne Seele*) and in concept of *grace* (*Anmut*)), the essay *Grace and Dignity* would express the first biggest effort of the author in unique all elements which would be available in his known projects of education esthetic. I focussed the insight investigation in two especial events: first, the relation of Schiller within Kant philosophy: I tried to show that Schillerian conception of Beauty and Moral graced only and extended - esthetic - concept of Freedom, earned from Kant philosophy, even sneaking, as well, of fundamentals beginning; second, the inspiration worth Kant: even if the problematic of Schillerian ideal of Beauty and Moral would just be understood if we considerate Kant philosophy, Schiller didn't get him allowed him since that conception rollment - its an ideal that has inspiration in an idealized Greece - helenism characteristic of his term, became as well from J.J. Winckelmann. Among them, I figured out a shortly history of Grace concept, trying to specify so many formulations that the concept has, which it so important for Schiller, evoke.

Keywords: Grace, dignity, moral, esthetic

Dedico este trabalho à minha família.

INTRODUÇÃO	7
1. Schiller e Kant	9
2. Schiller e o Helenismo	10
3. O assunto e a importância de <i>Sobre Graça e Dignidade</i>	11
3.1 O assunto.....	11
3.2 A importância	16
4. Proposta da dissertação	21
5. Método	23

CAPÍTULO I – SCHILLER E KANT

1. KALLIAS OU SOBRE A BELEZA	25
1.1 Situação histórica da correspondência entre Schiller e Körner	25
1.2 A importância de <i>Kallias</i>	27
1.3 Kant, Schiller e a Estética	28
1.3.1 Kant e a <i>Crítica do Juízo</i>	29
1.3.2 Schiller e a Beleza como Liberdade no Fenômeno	32
1.4 Beleza Moral em <i>Kallias</i>	37
2. SOBRE GRAÇA E DIGNIDADE	39
2.1 Envolvimento de Schiller com a filosofia de Kant	41
2.2 Reconstrução dos argumentos de <i>Sobre Graça e Dignidade</i>	45
2.2.1 Graça (<i>Anmut</i>)	45
2.2.2 Dignidade (<i>Würde</i>)	72
2.2.3 Relação Graça-Dignidade	77
2.2.4 Beleza Moral mais que Dever	78
3. Considerações Finais do Capítulo	80

CAPÍTULO II – O CONCEITO DE GRAÇA E O HELENISMO EM SCHILLER

1. BREVE HISTÓRIA DO CONCEITO DE GRAÇA	83
1.1 A <i>charis</i> grega.....	85
1.2 A <i>gratia</i> latina.....	90
1.3 A <i>graça</i> cristã	91
1.4 A <i>graça</i> estética	93
1.5 A <i>graça</i> na Estética do século XVIII	96
2. HELENISMO ou O sonho de Winckelmann	100
2.1 As <i>Reflexões sobre a Arte Antiga</i>	103
2.2 Imitação <i>versus</i> Cópia	104
2.3 Imitar. Mas de que modo?	105
2.4 Grécia como modelo de Beleza Moral	107
3. Schiller e a inspiração grega	109

CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
---	------------

INTRODUÇÃO

O objetivo geral dessa dissertação consiste em chamar a atenção e mostrar a importância que o ensaio *Sobre Graça e Dignidade (Über Anmut und Würde)*, publicado em 1793, possui dentro do pensamento estético de Friedrich von Schiller (1759-1805). Partindo de uma hipótese geral segundo a qual haveria uma centralidade da idéia de *beleza moral* no pensamento de Schiller (expressa na figura da *Bela Alma (die schöne Seele)* e no conceito de *Graça (Anmut)*), tal como formulados em *Sobre Graça e Dignidade*, esse ensaio representaria o primeiro grande esforço do autor em reunir os elementos que seriam fundamentais em seu conhecido projeto de educação estética.

Mas o quê nos levaria a pensar em uma centralidade da idéia de *beleza moral*? Para Schiller *beleza moral* significa ações morais pautadas em um impulso harmônico (*Spieltrieb*) das forças vitais do homem de tal modo que, ao agir, a moralidade pareça uma espontaneidade, dissimulando todo o esforço ou constrangimento – assim teríamos uma ação moralmente *bela*, porque beleza para Schiller é *liberdade na aparência*. A grande lição que sua obra mais conhecida, as *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795), deixam ao leitor é que a busca da plenitude humana, a formação de um homem mais completo e melhor, deve – necessariamente – passar pelo desenvolvimento dessa totalidade de suas forças vitais (racionais e sensíveis). Descrente de um suposto excesso de cultura intelectual (representada pela *Aufklärung*), do nefasto papel que a política pode tomar (representado pelo Terror desencadeado na Revolução Francesa) e da religião (especialmente o Cristianismo), e inspirado em uma Grécia olímpica idealizada, característica de seu período, Schiller viu na experiência da arte e da beleza o grande e privilegiado caminho para a formação (*Bildung*) de um homem que não apenas busque agir moralmente (diga-se aqui, racionalmente), mas que exerça a moralidade sob um impulso *harmônico* ou lúdico. Razão e sentimento em harmonia para o exercício da liberdade, e a experiência do belo e da arte como o caminho para isso. O grande ideal de perfeição moral do homem, para Schiller, significa a busca dessa disposição lúdica (*Spieltrieb*), de equilíbrio das forças, de tal modo que as ações morais imprimam no mundo não apenas a moralidade, mas a *Beleza – moral*.

As *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795) são o fruto mais maduro de um período no qual Schiller deixou de lado sua produção poética e dramática para dedicar-se à reflexão filosófica. Pode-se dizer que entre 1791 e 1796 Schiller produziu praticamente todos os seus mais importantes ensaios filosóficos. O ponto alto ilustrado nas *Cartas* significa que ali encontramos a formulação definitiva do que para Schiller representa o ideal de perfeição moral – a *beleza moral* – e o *caminho* pelo qual deve ser buscado – a experiência da arte e do belo; o **quê** e o **como** de uma humanidade melhor. A maior parte dos estudos sobre o pensamento estético de Schiller concentra-se, não sem razão, na formulação dada nestas *Cartas*. Ocorre que, quando observamos o desenvolvimento desse pensamento e a gestação desse projeto de educação estética, o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* (1793) chama a atenção como o primeiro momento em que Schiller reúne elementos constituintes daquilo que viria a ser amplamente desenvolvidos nas *Cartas*.

De um modo geral, podemos dizer que essa reunião de elementos se dá nos termos da **a)** formulação teórica de um ideal de perfeição moral (expresso na figura da *bela alma* e no conceito de *graça*), inspirado em um *helenismo* idealizado, **b)** sob o prisma proporcionado pela filosofia kantiana, influência confessa no desenvolvimento de seu pensamento maduro. Isso quer dizer que já encontramos em *Sobre Graça e Dignidade* **1)** a *clara presença da influência direta de Kant na maior parte dos princípios* sob os quais repousa as afirmações de Schiller¹; e **2)** a presença de um desenvolvimento teórico daquilo que a Grécia idealizada representava para Schiller: a aurora e grande ideal da humanidade, o tempo de homens dotados de *beleza moral*, que representará o ‘paraíso perdido’ para Schiller, o princípio regulador para se alcançar à redenção humana. Como veremos adiante, por um lado Schiller ratifica a filosofia moral kantiana para estabelecer sua própria concepção de ideal ético, e por outro, evoca, com sua figura da *bela alma* (*schöne Seele*) e seu conceito de *graça* (*Anmut*), o ideal de *moralidade por disposição*, representado pelos gregos. Esses dois elementos seriam a base fundamental para Schiller propor o projeto de educação estética.

¹ Logo na primeira das *Cartas Sobre Educação Estética*, Schiller declara: “Não quero ocultar a origem kantiana da maior parte dos princípios em que repousam as afirmações que se seguirão; à minha incapacidade, entretanto, e não àqueles princípios, fique atribuída a reminiscência de qualquer escola filosófica que acaso a vós se imponha”. – SCHILLER, F. - *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 20 (doravante apenas CEE)

1. Schiller e Kant

Com relação à influência de Kant no pensamento schilleriano, uma das questões que animavam o início dessa pesquisa era com relação à postura que Schiller assume diante da **filosofia prática** daquele filósofo. Como se sabe, o valor moral de uma ação, segundo Kant, está nela ser realizada imediata e exclusivamente por *dever*. Minha suspeita era de que Schiller assumia, diante disso, uma postura de caráter *divergente*, criticando aquilo que entendia ser o rigorismo moral kantiano, por exemplo, quando anunciava em seu ensaio *Sobre Graça e Dignidade* que a idéia de *dever* era exposta na filosofia de Kant “*com uma dureza diante da qual toda a Graça recua e que poderia facilmente induzir um entendimento fraco a buscar a perfeição moral na via de um asceticismo obscuro e monástico*”², e propunha, *contra* esse rigor, o que poderia ser chamado de um *imperativo estético*: que as inclinações sensíveis deveriam participar no princípio motivador das ações morais – e uma conduta que assim se caracterizasse seria o que Schiller chama de uma *bela alma* (*die schöne Seele*).

Como resultado dessa suposta divergência, suspeitava ainda que, quando Schiller dizia que “*o homem não apenas pode, mas deve combinar o prazer e o dever, que o homem deve obedecer com alegria à sua razão*”³, ele estava propondo que o valor moral de uma ação consistia em, além de saber racionalmente o que *deve* fazer, o homem *deseje* agir dessa forma, o que dava a impressão de Schiller estar postulando uma espécie de bondade ingênua ou passiva como valor de uma ação moral, omitindo o fato do conflito interno tão humano entre deveres e desejos. Com isso, me parecia que, *primeiro*, Schiller não tinha realmente entendido os princípios da moral kantiana e, *segundo*, teria confundido os critérios e a justificação de uma ação moral com a motivação individual para agir, isto é, teria confundido o agir *por* inclinação e o agir *com* inclinação; uma vez que, segundo a filosofia prática de Kant, para ser moral, uma ação deve ser imediatamente determinada pela *lei* moral, que é racional, e não através da mediação de alguma inclinação sensível, um desejo particular ou mesmo o conceito de felicidade⁴. Além disso, ainda havia outras interpretações as quais corroboravam esse tipo de leitura na qual Schiller é tido como um *eudemonista* ou como um autor que

² SGD, pág. 39

³ SGD, pág. 38

⁴ Cf. KANT (2002) – *Crítica da Razão Prática*, “§3. Teorema II, Anotação II”, e “*Analítica da Razão Prática Pura, Terceiro Capítulo: ‘Dos Motivos da razão prática pura’*”

questiona que uma ação somente tem valor moral se for realizada exclusivamente por dever, como, por exemplo, caracterizam Lehmann (1929), Paton (1964), Allison (1990) e Anthonio e Silva (2003)⁵. Enfim, reunindo essas suspeitas, supunha haver no pensamento filosófico de Schiller uma divergente *redefinição* do conceito de liberdade herdado de Kant.

Entretanto, uma análise mais pormenorizada dos textos e a consulta a outros comentadores⁶, acabaram por mostrar que a postura schilleriana frente à filosofia prática de Kant, na verdade, não se caracteriza, absolutamente, como uma *divergência* ou *oposição* frontal, mas antes como um *incômodo*: a proposta schilleriana de uma harmonia entre dever e inclinação está mais para uma *reconsideração* e *ampliação* da moral kantiana, do que para uma *ruptura*. E aquilo que eu supunha ser uma divergente redefinição do conceito de liberdade é, na verdade, uma tentativa de ampliação – *estética* – desse conceito herdado de Kant.

2. Schiller e o Helenismo

Entender a posição de Schiller frente à filosofia prática kantiana é, na verdade, entender o **equacionamento de um problema** para o qual, no mínimo, *já havia* o vislumbre de uma solução.

A maneira com que Kant havia colocado o problema da moral, sob o rígido dualismo entre liberdade e natureza, razão e sensibilidade, *dever* e querer, era, para Schiller, a das mais competentes possíveis. Entretanto o seu incômodo com a

⁵ Ver LEHMANN, R. – *Schiller y el Concepto de la Educación Estética*; traducción del alemán de Rosario Fuentes – Madrid: Ediciones de la Lectura, 1929; PATON, H. J. - *The Categorical Imperative: a Study in Kant's Moral Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1947; ALLISON, H. J. – *Kant's Theory of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990 (cf. p.110); ANTHONIO E SILVA, J. – *O Fragmento e a Síntese, A Educação Estética do Homem*; São Paulo: Perspectiva, 2003. Segundo Frederick Beiser, a maioria dos estudos que realizaram algum comentário sobre a posição de Schiller frente à filosofia prática kantiana que são posteriores à obra de H. J. Paton, que é de 1947, tomam esse estudo como a última palavra e autoridade no que diz respeito à crítica de Schiller à Kant. Beiser observa que essa atitude gerou um lugar-comum errado sobre a filosofia schilleriana, criando um comentário terceirizado, que não se atém à obra mesma de Schiller. Esse seria um dos motivos pelos quais Schiller seria omitido nos estudos filosóficos acadêmicos, desacreditado como um suposto apóstolo da *bondade original* rousseauiana. Ver BEISER, F. - *Un lamento, Sobre la actualidad del pensamiento schilleriano*, in ACOSTA LOPÉZ, M. ed. – *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro Editorial. 221pp

⁶ Frederick Beiser (2005); Calvin Thomas (1906); Rüdiger Safranski (2006); Jorge Anthonio e Silva (2003); Ricardo Barbosa (2004); Claudia Jeanette Fischer (Doutorado, 2007)

formulação kantiana do *dever* moral era o sintoma de uma tendência em compreender o ser humano como uma totalidade harmônica de forças. Como veremos adiante, Schiller acreditava que o grande ideal moral para o homem não devia ser apenas essa moralidade fundada no *dever* racional sob qualquer circunstância; o grande ideal deveria ser buscar exercer o *dever* moral de tal modo que ele se tornasse uma *disposição natural* ao homem – ou assim parecesse – e não mais afugentasse o ‘querer’ sensível, porque esse participaria da moralidade.

Essa visão de totalidade do homem não foi concebida por ocasião do envolvimento com a filosofia kantiana. Sob o incômodo com a formulação kantiana do dever moral havia o ruído de um *helenismo* característico da época que tinha nos gregos a mais elevada plenitude humana.

Winckelmann havia inaugurado uma visão idealizada da Grécia que acabou por influenciar profundamente toda uma geração. Schiller estava entre eles e como tal, tinha nos gregos a mais elevada nobreza e beleza humana. Para Schiller, os gregos se caracterizavam como homens nos quais o *querer* já era nobre, e não significava um obstáculo para o bem e para a virtude. O sentimento e a vontade, educados e refinados, não eram estranhos à especulação e a razão. Schiller entendia que os gregos não precisavam ser morais por *imposição*, porque o eram por *disposição*.

Se com a filosofia kantiana Schiller pôde equacionar o problema moral, na Grécia idealizada teve a inspiração para apontar um maior ideal de humanidade. Ambos os momentos confluem em *Sobre Graça e Dignidade* para fundamentar a idéia de *beleza moral*, expressa na figura da *bela alma* e no conceito de *graça*.

3. O assunto e a importância de *Sobre Graça e Dignidade*

3.1. O Assunto

O ensaio *Sobre Graça e Dignidade* (*Über Anmut und Würde*), publicado em 1793, é um dos primeiros grandes esforços de Schiller em vincular as esferas da moral e da estética. Encontramos ali um esforço em compreender fenômenos que despertam a *beleza* ou a *sublimidade*, por isso considerado por alguns estudiosos como um ensaio

essencialmente de estética. De fato, o ensaio situa-se na posição de elucidar fenômenos sobre os quais há tempos já se havia sondado e pensado – é o caso, especialmente, do conceito de *graça* (*Anmut*) como categoria estética, um conceito de tão longa tradição quanto a própria história do pensamento. Ocorre que o objeto de investigação em questão – a expressão corporal do homem que revela sentimentos morais – leva Schiller a obter resultados que inserem o ensaio no âmbito da ética, uma vez que o fenômeno em questão é a expressão estética *do homem ao agir no mundo*. A beleza ali não será simplesmente um sentimento de prazer, mas a expressão de uma liberdade moral: movimentos corporais belos expressam um espírito belo.

Há controvérsias a respeito do modo correto de abordagem do ensaio *Sobre Graça e Dignidade*. Segundo Vladimir Vieira, este ensaio será bem compreendido se encarado, antes de tudo, como um tratado sobre *estética*, um texto que se insere no debate estético moderno procurando articular conceitos e distinções ligados a essa tradição. Vieira afirma que o objetivo de Schiller nesse texto consistia em mostrar que a investigação da aparência estética da conduta humana ilustra a suposição de um acordo entre sensível e supra-sensível o qual permitiria explicar um fenômeno estético, a *graça*, que se podia observar empiricamente, mas que não encontrara, até então, lugar conceitual no debate estético moderno a respeito desse tema (VIEIRA, 2009, p. 197-198, nota 42). Sob essa perspectiva, Vieira critica a chave interpretativa empregada por Frederick Beiser (2005), segundo a qual o ensaio é encarado como um trabalho de *ética*, onde Schiller pretender solucionar ‘*um problema metafísico, a união entre sensível e supra-sensível, e mostrar como é possível uma harmonia entre o noumenal e o fenomenal*’ (BEISER, 2005, p.118). Vieira admite essa perspectiva como válida e justificável, mas entende que ela acaba por criar dificuldades interpretativas e exigindo do texto mais do que ele pode realmente resolver.

Uma terceira e importante perspectiva de abordagem seria representada por Claudia Jeanette Fischer (2007)⁷, que não apenas toma como convergente as linhas estética e moral, como entende que o próprio conceito de *Graça* (*Anmut*) desenvolvido em *Sobre Graça e Dignidade* é um conceito fundamental e a chave interpretativa de todo o pensamento de Schiller. Fischer entende que a principal orientação para a realização da idéia schilleriana de uma sociedade ideal, boa e harmônica, baseada em

⁷ “*Schiller e Kleist, a propósito de graça*”, tese de Doutorado defendida em 2007 na Universidade de Lisboa.

uma natureza ou caráter humano educado, formado e desenvolvido de tal modo – pela arte – que enfrente situações complexas e adversidades com uma ‘corajosa simplicidade e tranqüila inocência’ (idéia que seria amplamente desenvolvida nas *Cartas Sobre Educação Estética*), é dada pela *confiança* na beleza de uma natureza própria do ser humano, cuja manifestação sensível é a *graça* (FISCHER, 2007, p.171). Não se trataria de resumir a abordagem do ensaio a uma perspectiva apenas, mas dentro da totalidade de um pensamento que propôs um ideal de sociedade, o conceito de *graça*, como expressão da perfeição moral do homem dessa sociedade, mereceria destaque. Nesse sentido, Fischer discordaria da compreensão de Vieira no que diz respeito ao conceito de *graça*: para entender a sua verdadeira dimensão no pensamento de Schiller não se pode resumí-lo apenas a uma categoria estética, mas considerar que é conceito de longa tradição que, originalmente, tinha contornos religiosos. Penso que a leitura de Fischer é bastante razoável e profunda, apesar de entender que o conceito central do pensamento de Schiller seja o de *beleza moral*, sendo a figura da *bela alma* e o a *graça* estética as suas expressões.

De todo modo, me parece razoável aceitar que o ensaio de Schiller sustenta a tese segundo a qual há uma dimensão estética na conduta moral humana. Nossas ações podem (e *devem*, afirmará Schiller) apresentar beleza. Mas não se trata de mero decoro ou boas maneiras. Beleza para Schiller significa mais que isso. Significa a expressão ou a aparência da liberdade, entendida como auto-determinação prática. Dimensão estética da conduta humana significa que as ações humanas pautadas sob princípios racionais, em sua *aparência* no mundo, podem ser belas na medida em que aparentam uma espontânea ‘envergadura’ moral do indivíduo, que dissimula ou não aparenta qualquer esforço ou relutância subjetiva que possa haver na execução do dever moral. Toda tese de Schiller gira entorno da defesa segundo a qual as ações e expressões corporais do homem revelam *sentimentos morais* que podem aparecer de modo belo. Trata-se da *aparência estética* da liberdade, que Schiller formula sob princípios kantianos. Sob essa perspectiva, Schiller encontra no conceito de *graça* (*Anmut*), com categoria estética, a expressão privilegiada dessa aparência. *Graça* será aquilo que Schiller chama de o *fruto mais maduro da humanidade do homem*, porque expressa uma conduta que representa o grande ideal de perfeição moral: um caráter que não age apenas *moralmente*, mas *moralmente belo*.

Dividido em duas partes, o ensaio trata, primeiramente, do conceito de *graça* (*Anmut*) (parte visivelmente mais extensa) e, em seguida, do conceito de *dignidade* (*Würde*). Trata-se de duas diferentes relações entre razão e sensibilidade. Se as ações morais do homem apresentam um equilíbrio, uma harmonia entre razão e sensibilidade, então a ação apresenta *graça*. Mas se a ação ocorre em uma situação na qual, contra seus desejos e inclinações, o homem deve e cumpre seu dever, a razão se sobrepõe à sensibilidade e a ação apresenta *dignidade*.

Além de serem duas relações entre razão e sensibilidade, são também dois modos de expressão da liberdade moral no mundo. Na verdade, são duas distintas disposições morais que Schiller qualificará como complementares entre si para compor seu ideal de perfeição moral: fortaleza de caráter no qual, naturalmente, deve haver harmonia entre dever e inclinação no exercício da moralidade, buscando-se agir com *graça* e, em situações adversas, haver força de vontade, buscando-se agir *dignamente*. A composição desse ideal será expressa na figura da *bela alma*. Bela porque Schiller acredita que a mais perfeita expressão da liberdade no mundo deve ser não apenas a execução das ações morais, mas das ações moralmente *belas*. Trata-se de um caro problema ao pensamento schilleriano: o problema da *manifestação e realização* da liberdade no mundo sensível.

Na verdade, Schiller já tratava desse problema na correspondência mantida com seu amigo Christian Gottlieb Körner, no início de 1793. Nessa correspondência Schiller confessava o desejo de publicar um diálogo filosófico intitulado *Kallias ou Sobre a Beleza*, no qual apresentaria sua teoria estética; no entanto, esse planejado diálogo nunca viria a público e o que temos hoje sob aquele título é a própria correspondência em que Schiller desenvolveu suas idéias sobre a beleza⁸. Ali encontramos a busca de Schiller, contra a *Crítica do Juízo* de Kant, de um novo modo de se compreender o fenômeno do gosto e da beleza: Schiller conclui que só é possível entender a beleza se pressupormos que ela seja uma *aparência [Erscheinung]* fictícia da *liberdade* nos fenômenos, ou seja, somente na medida em que os objetos naturais ou artísticos sejam tomados, em sua *aparência* (no sentido de *ilusão estética*), como se fossem,

⁸ A correspondência entre Schiller e Körner, intitulada *Kallias ou Sobre a Beleza*, só foi publicada tempos depois da morte de Schiller, em 1847.

ilusoriamente, dotados de uma auto-determinação prática, temos um coerente e objetivo critério para identificar a beleza⁹.

Ali Schiller defendia ser a contemplação um modo de liberdade e, portanto, um modo de *realização* desta no mundo. Nesse sentido, podemos aproximar essa correspondência com o ensaio que aqui tratamos e pressupor que *Sobre Graça e Dignidade* é a aplicação da teoria desenvolvida em *Kallias*, uma vez que, como bem observa Beiser, se as ações morais são *aparências* ou manifestações de liberdade e, se a beleza é uma *aparência* de liberdade, então, pelo menos algumas ações morais serão belas (cf. 2005, p.103) – o que já de antemão justificaria os atributos *graça* e *dignidade* como *aparências estéticas* da liberdade.

Invariavelmente, em *Sobre Graça e Dignidade* encontramos a elaboração da idéia de *beleza moral*, do conceito de *graça* (*Anmut*) e da figura da *bela alma* (*schöne Seele*) – essa idéia representa, como veremos, o primeiro e importante resultado público do posicionamento crítico de Schiller diante da filosofia prática kantiana e sua conseqüente tentativa de ampliação do conceito de liberdade. A *bela alma* é o atributo que Schiller confere à disposição virtuosa de um sujeito que internalizou de tal modo a lei moral que, em suas ações, não apresenta senão uma índole de forte envergadura moral, uma confluência ou harmonia de suas forças vitais como homem no exercício da virtude. Essa idéia representará, defende Schiller, um ideal de perfeição moral mais amplo que o cumprimento imediato do *dever* – kantiano. Dirá Schiller,

Chama-se uma bela alma aquela em que o sentimento ético finalmente se assegurou de todas as sensações do homem, até ao grau em que, sem temor, pode deixar ao afeto a direção da vontade e nunca corre o risco de estar em contradição com as decisões do mesmo. Por isso, numa alma bela, as ações singulares não são propriamente éticas, mas o caráter todo o é.¹⁰

⁹ O que Schiller propõe com esse conceito de beleza é que se tome a aparência sensível de um objeto *sob a forma da Idéia* (liberdade); concepção contrária do modo como entendem os posteriores românticos (Schelling, Hegel): a beleza como sendo a Idéia *sob a forma de aparência sensível*. Ponto importante para esclarecer porque Schiller não é, propriamente, um romântico. Talvez isso fique mais claro no decorrer do nosso texto.

¹⁰ SGD, p. 42

3.2. A Importância

Dentro do período de produção filosófica madura de Schiller¹¹ – que se costuma delimitar de 1791, quando decide estudar sistematicamente a obra kantiana, até 1796, quando publica seu último ensaio filosófico *Poesia Ingênua e Sentimental* e retoma sua produção dramática – o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* ocupa, ao lado das *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795), um lugar de destaque.

As *Cartas Sobre a Educação Estética* constituem a principal formulação do projeto schilleriano de formação (*Bildung*) do homem. Ali Schiller propõe praticamente um evangelho da Arte e da Beleza, no sentido de apontar um caminho privilegiado para a regeneração do homem. Pela experiência da arte e do belo, pelo refinamento do gosto, o homem pode alcançar uma disposição que Schiller chama de *impulso lúdico* (*Spieltrieb*), uma força de vontade *estética*, onde as forças vitais do homem, desejos e princípios racionais, atuam em harmonia a favor do exercício da moral. Pela *cultura estética* o homem retifica seus conceitos e purifica seus sentimentos; forma seu caráter para a conjugação de suas forças sensíveis e racionais, sendo esse o caminho privilegiado para a busca incessante da perfeição moral – segundo Schiller, um caminho mais privilegiado que a política e a religião. Aquém da vasta extensão interpretativa que essa obra possibilita, seja no campo da estética, da política, da ética, da pedagogia, etc., dentro do desenvolvimento do pensamento schilleriano essa importante obra também pode ser considerada como o momento em que Schiller propõe *como e por quais meios* o homem pode buscar continuamente aquela harmonia entre suas forças vitais que, no fim das contas, se trata da concepção de *beleza moral*, inicialmente desenvolvida no ensaio *Sobre Graça e Dignidade*. Nesse ensaio, ao investigar os modos de *aparência estética* da conduta humana no mundo, Schiller desenvolve a figura da *bela alma*. Essa figura ilustra, primeiramente, um diagnóstico das carências do ideal iluminista que pretende elevar moralmente o homem pautando suas ações exclusivamente na obediência da razão – ideal que Schiller identificava como sendo o da filosofia prática kantiana. Com isso, Schiller observava que a tarefa de uma filosofia prática não podia terminar no estabelecimento das condições de possibilidade de critérios necessários e

¹¹ Raymond Bayer divide a obra estética de Schiller em dois períodos: a obra pré-estética, que compreenderia pequenos tratados, discursos, até o envolvimento com a filosofia kantiana; e o período da estética propriamente dita, de *Kallias* ao tratado *Poesia Ingênua e Sentimental*. (cf. BAYER, 1995, p. 293). Concorro e sigo essa classificação de Bayer.

universais – portanto, racionais – para as ações morais; era preciso também mostrar a possibilidade de *realização* dessa liberdade fundada racionalmente. Assim, ao apontar carências, Schiller também definia, em *Sobre Graça e Dignidade*, o *quê* era e no *quê* consistia para ele a *beleza moral*: não basta creditar todo o aperfeiçoamento do homem no desenvolvimento da razão, mas sim na totalidade de suas forças vitais, racionais e sensíveis. Desse modo, podemos dizer que em *Sobre Graça e Dignidade* Schiller desenvolve o **quê** é a *beleza moral*, enquanto que nas *Cartas sobre Educação Estética* desenvolve o **como** buscá-la (através da experiência do belo). Aí se vê a importância do primeiro.

Além disso, o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* se destaca, historicamente, como um tratamento original, no debate estético da época, de conceitos ainda não desenvolvidos tão profundamente como Schiller faz (o conceito estético de *graça*, por exemplo), o que ilustra o envolvimento do autor com a recém nascida disciplina de Estética. Apesar do *grande gênio* Goethe não ter aprovado,¹² esse ensaio fez de Schiller, quase da noite para o dia, um dos grandes pensadores da arte na Alemanha (cf. SAFRANSKI, 2006, p. 364). Vale também mencionar que ali Schiller desenvolve um ideal de beleza moral inspirado numa Grécia idealizada, advinda das obras de Winckelmann e que estava presente na Alemanha daquela época.

Ademais, como observa Beiser (2005, p. 88), é em *Sobre Graça e Dignidade* que Schiller *dá a declaração mais sistemática de sua ética, começa sua disputa com o famoso Kant, reintroduz o conceito platônico de Eros na ética e formula seu famoso conceito de bela alma*.

Particularmente, eu chamaria a atenção para uma dessas razões da importância do ensaio: trata-se de um dos resultados publicados mais ambiciosos dos estudos kantianos de Schiller. Nesse ensaio, para além do importante envolvimento com o debate estético da época, Schiller assume uma postura ‘crítica’ diante da filosofia prática kantiana¹³, ainda que não discorde de seus princípios fundamentais: Schiller

¹² Ver o comentário de Goethe, *Cómo Comenzó Mi Relación Con Schiller* (1794), in Goethe/Humboldt/Burckhardt, *Escritos Sobre Schiller seguidos de una Breve Antología Lírica – Selección*, traducción introducción y notas Martín Zubiría. Madrid: Ediciones Hiperión. 2004. Pág.. 21 (minha tradução)

¹³ Reafirmo que Vladimir Vieira tem razão ao afirmar que o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* é, antes de tudo, um ensaio sobre estética (cf. 2009, p. 197-198, nota 42). Reconheço que ao tratar, por exemplo, do conceito de *Graça*, Schiller estava desenvolvendo um conceito referente a um fenômeno estético

expressa um *incômodo* com o que entende ser uma ‘exposição rigorosa da idéia de *dever*¹⁴’. Segundo Schiller,

*Na filosofia moral de Kant, a idéia do dever é exposta com uma dureza da qual toda a Graça recua e que poderia facilmente induzir um entendimento fraco a buscar a perfeição moral na via de um asceticismo obscuro e monástico*¹⁵.

No decorrer desse passo citado, Schiller trata de justificar esse *incômodo* mostrando que, justamente por estar convencido do valor moral de uma ação consistir na pureza do fundamento determinante da vontade, ou seja, que nele não haja nenhuma inclinação, impulso ou princípio particular, senão exclusivamente o próprio *dever* moral, é que, então, essa disposição deve ser perseguida pelo homem de modo que ela se torne espontaneidade nele.

A *rigorosa* idéia de *dever* a qual Schiller se refere pode ser entendida como a idéia exposta por Kant em textos como *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* e a *Crítica da Razão Prática*. De um modo geral, Kant postula que não basta para uma ação ter valor moral que ela seja feita *segundo* a lei moral, mas que esteja *em conformidade* com a lei; não basta ser apenas *legal*, e sim *moral*. Para isso, a vontade que determina a ação deve ser *imediatamente* determinada pela lei moral (“Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”, cf. *KpV*, §7), excluindo disso toda e qualquer mediação ou intervenção possível de algum sentimento ou impulso particular. Visto que o homem possui um *arbítrio afetado patologicamente* (cf. *KpV*, 2002, p. 54), impulsos e desejos sensíveis, e não uma vontade *santa*, então essa *lei moral* toma a forma de um *mandamento*, de um *dever*. Dirá Kant,

conhecido, mas que não havia tido espaço conceitual mais profundo dentro do debate estético da época. Ocorre que o próprio significado do conceito de *Graça* implica considerações que extrapolam o âmbito apenas estético – e talvez essa seja a justa intenção de Schiller. Ao definir que *Graça* é a expressão *bela* da conduta humana no mundo, Schiller pressupõe que as ações do homem podem, além de serem *morais*, serem *belas*. Isso acabaria implicando num *valor* para as ações morais do homem que se apresentam como além do mero cumprimento do dever como ente racional. Portanto, é preciso ter em conta que os resultados obtidos nesse ensaio o inscrevem, ou pelo menos contribui, na discussão da esfera moral; desse modo, cumpre a intenção do próprio Schiller em vincular as esferas da estética e da moral.

¹⁴ Essa idéia de *dever* é exposta por Kant em textos como *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785); *Crítica da Razão Prática* (1788); e *Religião nos Limites da Simples Razão* (1793), Primeira Parte, Observação Geral.

¹⁵ *SGD*, p. 39

(...) *A ação que, de acordo com essa lei e com exclusão de todos os fundamentos determinantes da inclinação, é objetivamente prática chama-se dever, o qual, em virtude dessa exclusão, contém em seu conceito uma necessidade prática, isto é, uma determinação a ações, por mais a contragosto que elas possam acontecer.*¹⁶

Schiller está convencido de que nisso consiste o verdadeiro valor moral de uma ação. Mas entende que a tarefa não termina aí. A perfeição moral, para Schiller, consistiria além do mero cumprimento do *dever*; consistiria no cumprimento do *dever* de modo *espontâneo*, de modo que o homem atingisse uma ação *moralmente bela*.

Para a admiração de Schiller, seu incômodo acabou chegando às próprias mãos de Kant, por indicação do editor da revista *Berlinische Monatsschrift*, Johann Biester, numa carta de 5 de outubro de 1793. Tendo conhecimento do ensaio do Schiller, Kant levou a sério a questão do ‘*rigor do dever*’ e publicou uma nota na segunda edição (1794) da obra *A Religião nos Limites da Simples Razão*¹⁷, expressando grande respeito pelo escrito de Schiller, mas ponderando que não podia, *a partir do momento em que estamos de acordo sobre os princípios mais importantes*, de forma alguma, *associar nenhuma graça ao conceito de dever, precisamente por causa de sua dignidade*. Kant afirma que *a majestade da lei moral está, justamente, em inspirar o respeito dos homens* – e isso é inviolável. Kant admite a existência de um caráter no qual a lei moral esteja de tal modo internalizada que resulte, em *suas conseqüências, igualmente benéfica mais que tudo o que podem no mundo a natureza ou a arte*, porém o *dever* não se altera com isso, absolutamente. Kant admite como possível o homem cultivar, *no tempo*, tal disposição moral¹⁸; mas o *dever* não é cultivado temporalmente, o *dever* é *dever a priori*.

Note-se que a advertência de Kant não é uma censura, mas uma ponderação. Está ponderando que, ao se tratar do *dever*, da lei moral, não podemos admitir qualquer fundamento senão o próprio *dever*, mas isso não exclui a possibilidade de se cultivar uma disposição moral – *a partir desse dever*. Essa *advertência* é significativa no sentido de mostrar que ambos os pensadores estavam de acordo quanto aos princípios da

¹⁶ *Crítica da Razão Prática*, pág. 130

¹⁷ Cf. KANT, *A Religião nos Limites da Simples Razão*, tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala. Pág. 28, nota 3

¹⁸ Cf. *Religião nos Limites da Simples Razão*, p. 30

moralidade. Schiller está plenamente convencido da noção kantiana de liberdade como autonomia, de que o valor moral de uma ação consiste na pureza do fundamento determinante da vontade no exercício da lei moral. Mas entende que isso não é tudo e que o cultivo dessa disposição deve se tornar também um impulso. Dirá Schiller,

Se estou, a saber, tão convencido – e justo porque o estou – de que a parte da inclinação numa ação livre nada prova da pura conformidade ao dever desta ação, logo, creio poder concluir justo a partir disso que a perfeição ética do homem só pode ser esclarecida a partir desta participação da sua inclinação no seu agir [Handeln] moral¹⁹.

O ensaio *Sobre Graça e Dignidade*, mais do que uma investigação estética, também se faz ouvir no âmbito da moral e postula que a tarefa de uma doutrina ética não termina no cumprimento do *dever*: é preciso mostrar que as ações morais, além de serem válidas e necessárias, devem ser *desejáveis*. Liberdade para Schiller não significa apenas a capacidade de guiar-se pela razão, senão também fortaleza de caráter (SAFRANSKI, 2006, p. 325). A idéia de *beleza moral*, desenvolvida nesse ensaio sob a figura da *alma bela* (*die schöne Seele*) e o conceito de *graça* (*Anmut*), ilustra o que Schiller entende como *o fruto mais maduro da humanidade a ser perseguido*²⁰. Os conceitos de *graça* e *dignidade* são, justamente, a tentativa de Schiller em explorar a *aparência* do caráter moral daquele que age no mundo.

Se fôssemos enumerar agora a importância desse ensaio, eu chamaria a atenção para os seguintes pontos: **1)** Trata-se da primeira sistematização de uma idéia central ao pensamento estético de Schiller: a idéia de *beleza moral*, exposta no conceito de *Graça* e na figura da *Bela Alma*, que representa para Schiller o mais alto ideal de perfeição moral - esse ideal seria amplamente explorado e desenvolvido nas *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795); **2)** O ensaio desenvolve idéias esboçadas na correspondência com seu amigo Christian Körner (correspondência que se tornou obra autônoma, conhecida como *Kallias ou Sobre a Beleza*); e idéias presentes em importantes poemas escritos anteriormente, como *Os Deuses da Grécia* (1788) e *Os Artistas* (1789), o que demonstra que Schiller já fomentava o desenvolvimento desse ideal de perfeição moral antes do envolvimento com a filosofia kantiana; **3)** Trata-se do

¹⁹ SGD, p. 38

²⁰ Essa idéia da beleza moral será profundamente desenvolvida nas *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795), propondo que a arte e a experiência do belo é caminho privilegiado nessa busca.

primeiro “confronto” público de Schiller com a filosofia moral kantiana, forte influência confessa em seus ensaios estéticos – mais especificamente, trata-se do incômodo de Schiller com a formulação do *dever* moral kantiano, o que o leva a propor uma ampliação – *estética* – do conceito de liberdade, herdado de Kant; **4)** É uma importante e nova contribuição no desenvolvimento do conceito de *Graça* – conceito de tradição tão longa quanto à própria da história da filosofia; e por fim, **5)** talvez algo que permeie todos esses momentos, o ideal schilleriano de *beleza moral* ali expresso também se inspira numa Grécia idealizada, mostrando um Schiller envolvido com o helenismo alemão da época²¹, advindo em grande parte da obra de Johann Winckelmann.

4. Proposta da Dissertação

Levando em conta essas considerações sobre a importância do ensaio *Sobre Graça e Dignidade* e daquilo que nele podemos encontrar, minha intenção aqui consiste em dois principais pontos: **primeiro**, uma tentativa de mostrar como a concepção de *beleza moral* ali exposta, sob a figura da *bela alma* e do conceito de *graça*, operou uma ampliação – *estética* – do conceito de liberdade, herdado da filosofia kantiana, sem divergir, contudo, dos princípios fundamentais; i.e., mostrar que a figura da *bela alma* e o conceito de *graça* propõe uma noção de liberdade distinta – não necessariamente *divergente* ou contraditória – da noção kantiana. Com isso poderemos corrigir um lugar-comum de alguns comentadores que entendem que a proposta schilleriana para superação do ‘rigorismo’ do *dever* moral kantiano seria o cultivo de uma *bondade ingênua* ou pureza sentimental. E **segundo**: ainda que a *problemática* desse ideal de *beleza moral* só seja bem compreendida se for levado em conta o debate com a filosofia

²¹ Há vários trabalhos e estudos sobre o helenismo na Alemanha e no classicismo de Weimar, representado pelas figuras de Schiller e Goethe. Esse helenismo seria, entre outras, advindo principalmente das obras de Johann Winckelmann. Para uma noção maior desse helenismo, ver os artigos de Pedro Süsskind e suas respectivas referências: *Schiller e os Gregos*. KRITERION, Belo Horizonte, n. 112, Dez/2005, p. 243-259; *O Helenismo de Goethe*. ESPECIARIA – Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n.19, Jan/Jun.2008, p. 117-131; *A Grécia de Winckelmann*. KRITERION, Belo Horizonte, n.117, Jun/2008, p. 67-77. Além disso, há o importante estudo de BUTLER, E. M. – *The Tyranny of Greece over Germany*. Cambridge: University Pree, 1935

kantiana, Schiller não o concebeu *a partir* desse envolvimento; esse é um ideal que Schiller já vinha alimentando desde cedo, em poemas e outros textos, e está em íntimo diálogo com o *helenismo* de sua época, advindo em grande parte da obra de Winckelmann; por isso, no segundo momento pretendo esboçar um quadro geral desse *helenismo* presente em Schiller.

Além disso, um dos motivos que me levam a considerar particularmente a importância do ensaio *Sobre Graça e Dignidade* é a sua escassez de comentário em língua portuguesa. Salvo alguns artigos²² que consideram o ensaio de passagem, seja para comentar a crítica ao rigorismo da moral de Kant, seja para explorar o pensamento estético de Schiller em maior amplitude, dando maior atenção às *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (1795), até o momento não há nenhum comentário ou tratamento mais pormenorizado do ensaio.

Minha intenção não é realizar uma exegese profunda do texto de Schiller como fez, por exemplo, Frederick Beiser em *Schiller as Philosopher: a re-examination* (2005), ou como outros estudos clássicos, por exemplo, de Kuno Fischer (1858) ou Calvin Thomas (1906)²³. Mas, na medida do possível, reconstruir seus principais argumentos e considerar o ensaio como um primeiro e importante passo no desenvolvimento do projeto schilleriano de educação estética, anotando a importante contribuição do ensaio com a formulação de idéia de *beleza moral*, expressa no conceito de *graça* e na figura da *bela alma*. Se esse comentário for minimamente útil ao debate sobre o desenvolvimento do pensamento filosófico de Schiller, ou para uma melhor e mais clara apreciação da posição que Schiller toma diante da moral kantiana, então a dissertação terá atingido seu objetivo.

²² Há um breve comentário ao ensaio *Sobre Graça e Dignidade* em VIEIRA, V. M. – *Entre Razão e Sensibilidade. A Estética Pós-Kantiana e o Problema da Cisão entre sensível e supra-sensível*. (tese de Doutorado. UFRJ. 2009) e também em FIGUEIREDO, V. A. – *Arte e Natureza. Por uma teoria objetiva do belo*. KRITERION, Belo Horizonte, nº98, Dez/98, p. 77-100. Também outras considerações, mas de passagem, em BARBOSA, R. – *A especificidade do estético e a razão prática em Schiller*. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 229-242. Em BARBOSA, R. – *Schiller e a Cultura Estética*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004) também há menções, mas muito breves, do ensaio de Schiller.

²³ FISCHER, K. – *Schiller als Philosoph, Vortrag gehalten in der Hofe zu Jena*. Frankfurt: Ioh Schrif. Hermannischer Verlag, 1858; THOMAS, C. – *The Life and Works of Friedrich Schiller*, New York: Henry Holt and company, 1906

5. Método

Para cumprir a tarefa de mostrar a importância de *Sobre Graça e Dignidade* no pensamento de Schiller, a dissertação foi esquematizada da seguinte maneira: dividida em dois grandes momentos, inicialmente vamos tratar,

- 1) da **problemática** entorno da idéia de *beleza moral*, representada pela relação de Schiller com a filosofia kantiana; e
- 2) da **inspiração** da solução schilleriana, representada pelo helenismo característico de sua época.

No primeiro momento vamos iniciar recapitulando o esboço geral da teoria sobre a beleza que Schiller desenvolveu na correspondência com seu amigo Christian Körner, entre janeiro e fevereiro de 1793, conhecida com *Kallias ou Sobre a Beleza*. Nessa correspondência, Schiller elaborou seu conhecido conceito de beleza como liberdade no fenômeno – conceituação que merece atenção como os primeiros movimentos de sua idéia de beleza moral, desenvolvida em *Sobre Graça e Dignidade*. Portanto, em seguida, vamos tratar do ensaio propriamente em questão, buscando reconstruir seus principais argumentos e cotejando, sempre que possível, com a filosofia kantiana e outros elementos exteriores ao texto.

O segundo momento da dissertação é dedicado a situar o ensaio de Schiller no debate estético da época. Para isso utilizei-me **primeiro**, de reconstrução histórica do desenvolvimento do conceito de *Graça*, que é um os pontos centrais do ensaio de Schiller, e **segundo**, da reconstrução dos argumentos de Winckelmann ao propor a antiguidade grega como modelo supremo de beleza e integridade humana, que vai subjazer ao ideal moral schilleriano.

No que diz respeito à bibliografia principal, utilizei as seguintes traduções das obras de Schiller: *Kallias ou Sobre a Beleza, a correspondência entre Schiller e Körner entre janeiro e fevereiro de 1793*, tradução e introdução de Ricardo Barbosa, pela editora Jorge Zahar (Rio de Janeiro, 2002); *Sobre Graça e Dignidade*, tradução de Ana Resende, pela editora Movimento (Porto Alegre, 2008) e *A Educação Estética do Homem*, tradução de Márcio Suzuki e Roberto Schwarz, pela editora Iluminuras (São

Paulo, 2002). Para cotejo com o original, utilizei: *Schiller Werke*, Band II – *Gedichte, Erzählungen, Zur Philosophie und Geschichte, Übersetzungen, Bearbeitungen*. Herausgegeben von Paul Stapf. Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1956. As demais edições das obras de Schiller utilizadas foram citadas em notas.

CAPÍTULO I

Schiller e Kant, Beleza Moral e Dever

No início do ano de 1793, Schiller ocupava-se com a elaboração de uma teoria sobre a beleza, em claro confronto com a *Crítica do Juízo* de Kant. Essa elaboração encontra-se na correspondência que trocou com seu amigo Christian Körner, entre janeiro e fevereiro daquele ano. Em maio, Schiller interrompeu abruptamente essa correspondência para dedicar-se à redação de *Sobre Graça e Dignidade* – que compôs na fluidez de seis semanas. Esses dois eventos não estão próximos apenas cronologicamente. Como veremos a seguir, a teoria estética desenvolvida na correspondência com Körner – na qual Schiller elaborou seu conhecido conceito de beleza como *liberdade no fenômeno* – é o primeiro passo no desenvolvimento de sua idéia de *beleza moral*, explorada em *Sobre Graça e Dignidade*.

1. KALLIAS OU SOBRE A BELEZA

1.1. Situação histórica da correspondência entre Schiller e Körner

Até o início de 1791, Schiller já era um respeitado homem de letras da Alemanha. Já havia publicado quatro peças dramáticas²⁴; já havia composto uma rica obra lírica, destacando-se a famosa *Ode à Alegria* (1785 – imortalizada por Beethoven no coro da *Nona Sinfonia*), *Os Deuses da Grécia* (1788) e *Os Artistas* (1788); já havia escrito vários artigos e trabalhos históricos²⁵ (entre eles, uma *História da Independência dos Países Baixos*, de 1788, e uma *História da Guerra dos Trinta Anos*, publicada em 1793), frutos de pesquisas para a preparação de suas peças, e que lhe valeram, na época, além de grande poeta, o reconhecimento como grande historiador e um posto de

²⁴ *Os Bandoleiros* (1781), *A Conjura da Fiesco* (1783), *Intriga e Amor* (1784) e *Don Carlos* (1787), sendo a primeira considerada como um dos grandes momentos do movimento literário *Sturm und Drang*.

²⁵ Em sua maioria, esses artigos foram publicados no periódico *Teutscher Merkur*, editado por Christoph Martin Wieland (1713-1813), entre 1773 e 1789. Segundo CARPEAUX (2008, p. 1250), essa revista foi, na época, o órgão líder da literatura alemã e reunia nomes como Herder, Goethe, Jacobi, Kant, entre outros.

professor na Universidade de Jena. Enfim, em 1791, Schiller já era autor de uma obra considerável. Sentia-se animado, satisfeito com a publicação das obras históricas e cheio de idéias e planos para novos dramas e poesias. Mas justamente nessa época, mais precisamente no dia 3 de janeiro de 1791, Schiller sofre um forte acesso de febre e convulsão – é o primeiro perigoso ataque da enfermidade que se prolongará durante 14 anos, implicando na sua morte.

Médico de formação²⁶, Schiller entendia que não lhe restaria muito tempo. Essa expectativa representou uma profunda mudança no seu modo de encarar a vida e no ritmo de sua produção intelectual. Decidiu aproveitar melhor o tempo que lhe restava e se dedicar exclusivamente ao essencial – que para ele significava a arte. Entretanto, ao seu espírito sensível e em constante evolução intelectual, refletir sobre aquilo que até então havia dedicado sua vida acabou tomando uma importância existencial. Schiller desejava entender *o quê* realmente fazia quando se entregava à tarefa poética, entender filosoficamente *o quê* significava o sentimento diante de algo belo, sublime ou trágico, enfim, entender os fundamentos do gosto e da arte, que para Schiller representavam valores supremos da humanidade. Pode-se dizer que o motivo inicial das reflexões filosóficas e a produção de seus principais ensaios estéticos nesse período é a busca de entendimento de sua crença na arte. E isso acaba ganhando uma dimensão maior: além de explicar a si mesmo, Schiller desejava explicar *ao público* porque a arte e a beleza deveriam se tornar o assunto essencial.

Desde 1789, quando aceita um convite para lecionar História na Universidade de Jena, Schiller manteve vínculo com o ambiente universitário. Esse vínculo tornou possível sua pretensão de oferecer preleções sobre estética – consequência das suas reflexões sobre os fundamentos da arte, do gosto e do belo. No inverno de 1792-93 essas preleções são anunciadas²⁷ – um fato significativo, pois a preparação para essas aulas implicaria um profundo envolvimento de Schiller com o assunto, a leitura dos principais estetas e pensadores da época e a produção de seus principais textos a

²⁶ Schiller formou-se em Medicina, contra sua vontade, na *Karlschule*, em Stuttgart, em 1780. Chegou a exercê-la durante um breve período depois de formado, a serviço do Duque Karl Eugen, da Suábia, mas acabou desistindo.

²⁷ Um dos ouvintes dessas preleções, Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), publicou no ano seguinte ao da morte de Schiller, parte do que conseguira anotar dessas aulas. Há uma tradução desse útil material: *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93: recolhidos por Christian Friedrich Michaelis*; tradução e introdução Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

respeito, além de sua própria teoria estética. A correspondência de Schiller no período – especialmente com o amigo Körner – mostra que, além da *Crítica do Juízo*, de Kant, por sua mesa passaram obras de autores como Baumgarten, Mendelssohn, Moritz, Sulzer, Home, Hume, Burke, Shaftesbury, Lessing, Winckelmann²⁸, entre outros. A preparação das aulas e o envolvimento com o debate estético resultou em trabalhos como *Sobre a Arte Trágica* (1791), *Sobre o Sublime* (1793), *Acerca do Patético* (1793), *Pensamentos sobre o uso do comum e do baixo na arte* (publicado em 1802) e *Observações dispersas sobre diversos objetos estéticos* (1794)²⁹.

Numa carta de 21 de dezembro de 1792 (cf. BARBOSA, 2002, p. 12), Schiller comunica a seu amigo Christian Gottfried Körner (1756-1832) que chegara a idéias claras a respeito da natureza da beleza e que pretendia apresentar sua própria teoria estética sob a forma de um diálogo filosófico intitulado *Kallias ou Sobre a Beleza*. Infelizmente essa publicação acabou não sendo concretizada e o que temos hoje, sob o título planejado, consiste na própria correspondência que Schiller manteve com Körner, entre Janeiro e Fevereiro de 1793, na qual encontramos a exposição geral do que seria aquela teoria estética. Essa correspondência foi publicada postumamente, em 1847.

1.2. A importância de *Kallias*

No que diz respeito à importância dessa correspondência, que acabou se tornando uma obra autônoma dentro do pensamento estético de Schiller, eu chamaria a atenção para três principais pontos: **1)** Trata-se do primeiro esboço da teoria estética de Schiller, fundada na tentativa de estabelecer, contra Kant, um *critério objetivo* para a beleza; **2)** o conceito de beleza, tal como ali definido, se torna uma chave interpretativa importante e esclarecedora do pensamento estético de Schiller; e **3)** anuncia a idéia de *beleza moral*, que seria desenvolvida mais profundamente em *Sobre Graça e Dignidade*.

²⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762); Moses Mendelssohn (1729-1786); Karl Phillip Moritz (1756-1793); Johann Sulzer (1720-1779); Henry Home (1696-1782); David Hume (1711-1776); Edmund Burke (1729-1797); Conde de Shaftesbury (1671-1713); Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781); Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

²⁹ Os três primeiros ensaios podem ser encontrados na coletânea *Teoria da Tragédia*, introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991

No que segue, pretendo reconstruir os principais argumentos dessa teoria estética apresentada em *Kallias*, procurando reter o que será retomado e desenvolvido em *Sobre Graça e Dignidade*.

1.3. Kant, Schiller e a Estética

A preparação das aulas e a leitura de autores da época que se dedicaram a pensar sobre os fundamentos e princípios pelos quais se manifestam a arte, a beleza, o gosto, etc., demonstram que Schiller presenciou e viveu o debate sobre o fazer artístico fundado como princípio de ciência, i.e., a Estética estabelecida como uma ciência filosófica. Esse debate gravitava em torno da busca pela fundamentação de um discurso unificado sobre a sensibilidade artística estabelecida como um campo autônomo de investigação, com suas próprias leis e princípios. Tradicionalmente, o início dessa discussão é apontado com a publicação da obra *Aesthetica*, em 1755, de Alexander Baumgarten (1714-1762)³⁰.

Embora a obra de Baumgarten tenha estabelecido já em 1755 a sensibilidade como um campo autônomo de investigação, habilitando um tratamento epistemológico da Estética, verifica-se que essa não se consolida de imediato, tendo de esperar pelo grande debate promovido por outra obra, a *Crítica do Juízo* (1790), de Kant.

A *Crítica do Juízo* destina-se, inicialmente, a investigar a capacidade humana de julgar enquanto tal, tendo no juízo de gosto o seu principal paradigma. Ainda que muitos estudiosos kantianos chamem a atenção, como faz Lebrun (2002, p. 403), para a função sistemática da *Crítica do Juízo*, não havendo, a rigor, uma *estética* kantiana; e mesmo Kant anunciando no Prólogo dessa obra “*que a investigação da faculdade do gosto, enquanto faculdade de juízo estética, não é aqui empreendida para a formação e cultura do gosto... mas simplesmente com um propósito transcendental*”³¹, os resultados ali obtidos merecem atenção e são importantes para o desenvolvimento da Estética como disciplina filosófica – uma vez que é sob o horizonte desse desenvolvimento que

³⁰ Há um estudo interessante sobre a contribuição e o pensamento de Baumgarten em: TOLLE, O. – *Luz Estética: A ciência sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação* (dissertação de Doutorado – USP, 2007)

³¹ KANT, I. – *Crítica da Faculdade do Juízo* – trad. Valério Rhoden e Antonio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2002, Prólogo, IX pag. 14

Schiller encara a obra. Considerando essas advertências, é preciso levar em conta, mesmo brevemente, o lugar da *Crítica do Juízo* dentro da filosofia kantiana para compreender, então, a importância de seus resultados no desenvolvimento da estética. Esse modo de caracterizar a posição da *Crítica do Juízo* é importante, primeiro, para percebermos de onde provêm os importantes resultados mencionados e, segundo, para situarmos a obra com que Schiller se defronta no desenvolvimento de sua própria teoria estética.

1.3.1. Kant e a *Crítica do Juízo*

Depois de investigar as condições de possibilidade do conhecimento (cf. *Crítica da Razão Pura*), concluindo que o conhecimento humano efetivo é incapaz de transcender o mundo fenomênico, isto é, que somente podemos conhecer aquilo que nos é dado pela experiência sensível – onde reinaria um rigoroso determinismo causal – e sintetizado em conceitos pelo entendimento, Kant procurou mostrar a possibilidade de se *pensar* algo para além desse mundo fenomênico, ou seja, que nos é possível ter *Idéias* que transcendem esse mundo empírico. Essas Idéias, segundo Kant, são inevitáveis exigências da razão que, por um lado, possuem valor *heurístico* para a investigação e o conhecimento da natureza em sua totalidade, e por outro, possuem um valor prático, fundamental na edificação da moral³² (cf. *Crítica da Razão Prática*). Com isso, Kant distinguia dois planos: o mundo da experiência sensível e o mundo inteligível; o reino da natureza e o reino da liberdade.

De acordo com a economia das faculdades intelectuais, proposta por Kant ao longo das *Críticas*, no âmbito da *natureza* operaria o entendimento, faculdade intelectual que organiza e sintetiza em conceitos o múltiplo dado pela intuição sensível; já o âmbito da *liberdade* seria o lugar da razão, faculdade que determina o particular mediante o universal. Natureza e liberdade, entendimento e razão. Entretanto, na *Crítica do Juízo*, Kant eleva ao estatuto de uma faculdade autônoma outra capacidade intelectual que figuraria como intermediária entre esses dois âmbitos. Presente desde a primeira *Crítica*, segundo observa Antonio Marques, “*essa capacidade vai dar lugar, na terceira Crítica, a uma autêntica faculdade e com ela algo de novo aparece, isto é, um conceito ou princípio que não existia anteriormente e que se distingue do*

³² Cf. FIGUEIREDO, V. – *Kant e a Crítica da Razão Pura* – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005. Pág. 56

*entendimento ou da razão por ser meramente subjetivo.*³³ Trata-se da faculdade do juízo: a capacidade de *pensar o particular como contido no universal*³⁴. Kant investiga essa faculdade segundo um paradigma: o *juízo reflexionante estético*. Essa modalidade de juízo seria privilegiada porque teria como fundamento de determinação a condição de possibilidade de todo e qualquer juízo. O juízo de gosto, quando proferido corretamente, segundo Kant, expressaria a referência de algo dado ao puro poder de julgar, isto é, no juízo de gosto a representação de algo seria referida a uma disposição (*Stimmung*) das faculdades como possibilidade de julgar enquanto tal. Nesse sentido, investigar a capacidade de julgar enquanto tal é investigar o ajuizamento estético, pois esta seria uma modalidade de juízo privilegiada quanto ao seu fundamento de determinação. Será sob estes termos, portanto, que a investigação sobre o que é belo e porque o julgamos como tal, e seus conseqüentes resultados para a fundação da estética como disciplina filosófica, estrutura-se na *Crítica do Juízo* de Kant.

O lugar de Kant no desenvolvimento da fundação da Estética como uma disciplina filosófica corresponde à circunscrição de um âmbito puro da subjetividade, diferente, por exemplo, do pretendido e alcançado por Baumgarten. Na *Crítica do Juízo*, Kant opera com um registro diferente da sensibilidade: não mais como *recepção* do múltiplo sensível dado aos conceitos do entendimento, com vistas ao conhecimento (registro que investigou na sua *Crítica da Razão Pura*), mas agora como *atividade*, como *produção* na constituição do juízo de gosto³⁵. *Estético* possui, nesse sentido, a significação daquilo que é referido ao sujeito, que é referido à disposição (*Stimmung*) das faculdades no sujeito. *Juízo estético* é o juízo no qual a representação de algo é referida ao estado de ânimo (*Gemüt*) do sujeito, à disposição das faculdades em um *livre-jogo*, e não a um conceito determinado do entendimento, com o qual a representação se caracterizaria como *objeto*.

Conforme Kant irá desenvolver ao longo de toda *Crítica do Juízo*, (especialmente na *Analítica do Belo* (§1 a §22)), um *juízo estético* é essencialmente um *juízo reflexionante*, ou seja, um modo de julgar que busca a *regra* para o *particular*. Algo é dado na intuição sensível: a *imaginação*, como faculdade que sintetiza e unifica

³³ MARQUES, A. – *O Valor Crítico do Conceito de Reflexão em Kant*. Studia Kantiana, Volume 4, Número I, Novembro de 2002. Pág. 51

³⁴ Cf. *Crítica do Juízo*, pág. 23

³⁵ Cf. WERLE, M. A. – *O Lugar de Kant na Fundamentação da Estética Como Disciplina Filosófica*. Revista Dois Pontos, Curitiba, São Carlos, Vol.2 n.2, p. 129 – 143. Outubro de 2005. Pág. 136

a diversidade dos dados da intuição sensível, produz um *esquema*, ao qual o entendimento aplica os seus conceitos puros. Como se trata de um juízo estético, segundo Kant, trata-se de uma representação *desinteressada*, que não suscita conhecimento objetivo: o juízo estético é um juízo que mobiliza as faculdades de representação de um modo *livre*, desonerando-as de suas funções cognitivas: na contemplação do belo, *imaginação* e *entendimento* jogam livremente. Esse *livre jogo* das faculdades suscita um estado de alma particular, o qual Kant chama de *sentimento de prazer* – diferente de um mero prazer dos sentidos, de uma *sensação sensorial*³⁶. O belo seria o objeto desse sentimento, o qual não pode ser determinado por princípio, regra, conceito ou fim. O sujeito deve sentir *imediatamente* esse prazer da simples reflexão. O juízo de gosto, assim, seria o modo de julgar através desse sentimento de prazer suscitado pelo *livre jogo* das faculdades de representação. Uma vez que esse é um sentimento de prazer suscitado pelo *livre jogo* das faculdades, portanto, das condições subjetivas da possibilidade de conhecimento em geral – inerente a todos os homens –, então esse é um prazer possível de comunicação universal. Sucintamente: a universalidade do juízo de gosto, segundo Kant, está fundada no sentimento de prazer da *simples reflexão*, na medida em que esta é um *livre jogo* das faculdades de representação inerentes a todos os homens.

Se por um lado Kant não condena o juízo de gosto à legalidade objetiva do conceito, por outro lado ele não resume o fundamento do juízo de gosto a uma mera affectibilidade sensível. Isso significa que: *a)* por um lado, Kant sustenta que não pode haver um conceito, regra ou princípio objetivo que determine o juízo de gosto, pois é o “*sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto*”³⁷ o seu fundamento determinante; e *b)*, por outro lado, Kant afirma que o sujeito deve sentir *imediatamente*, sem conceitos, o prazer ou desprazer na contemplação de algo belo, no entanto, esse sentimento de prazer, para ser universalmente comunicável, deve ser um prazer da *simples reflexão*, do *livre jogo* das faculdades, e não uma espécie de prazer do gozo: o juízo deve ser um *juízo de gosto puro* (cf. *Crítica do Juízo*, §13).

³⁶ cf. *Crítica do Juízo*, §39 – ‘Da comunicabilidade de uma sensação’

³⁷ *Crítica do Juízo*, §17, pág. 53

Schiller envolve-se profundamente com a *Crítica do Juízo*, subscrevendo muitos pontos estabelecidos por Kant. No entanto, seu esforço de repensar os fundamentos da estética como uma disciplina filosófica o leva a propor uma interpretação do fenômeno da beleza divergente da kantiana. Segundo Barbosa (2002, p. 9), a correspondência de Schiller com Körner entre janeiro e fevereiro de 1793, onde Schiller expõe essa divergência,

é certamente o primeiro testemunho de um confronto independente de Schiller com a Crítica da Faculdade do Juízo de Kant, pois o que salta aos olhos desde o início é seu esforço de repensar – com e contra Kant – os fundamentos da estética como uma disciplina filosófica autônoma.

Esse esforço em repensar os fundamentos da Estética traduz-se na tentativa de Schiller em estabelecer um princípio ou critério *objetivo* para o belo: estabelecer, com meios kantianos, uma *dedução da beleza como uma qualidade objetiva*.

Numa carta à Körner, de 25 de Janeiro, Schiller confessa que a tentativa em estabelecer *objetivamente um conceito de beleza e de legitimá-lo inteiramente a priori a partir da natureza da razão, de modo que a experiência a rigor o confirme cabalmente, sem carecer do pronunciamento da experiência em prol de sua validade*³⁸, é uma tarefa realmente difícil e quase ilimitada; mas enquanto não se chegar até esse ponto, acredita Schiller, o gosto permanecerá sempre empírico e a Estética não poderá ser fundada em princípios universais para estruturar uma ciência. Trata-se de uma tarefa difícil, uma vez que o próprio Kant, na *Crítica do Juízo*, havia dedicado algumas páginas negando completamente a possibilidade de um princípio *objetivo* de beleza³⁹.

1.3.2. Schiller e a Beleza como Liberdade no Fenômeno

Ainda na carta de 25 de Janeiro de 1793, Schiller apresenta ao amigo um diagnóstico crítico da tradição que pensou o fenômeno da beleza. Assinala três grandes tendências que contêm a seu modo uma parte da verdade, *mas erram ao tomar essa parte da beleza, que concorda com ela, pela beleza mesma* (KLL, p. 42). Schiller

³⁸ KLL, p. 42.

³⁹ Cf. *Crítica do Juízo*, § 34 - Não é possível nenhum princípio objetivo de gosto. pág. 132

entende que uma interpretação do fenômeno do belo não se deixa compreender adequadamente segundo uma perspectiva objetivo-racional⁴⁰, nem segundo os pressupostos de uma perspectiva subjetivo-sensível⁴¹. Ou seja, tanto a concepção segundo a qual o juízo estético deve estar subordinado a conceitos determinados do entendimento ou da razão para nos assegurar um conhecimento *a priori* do que deva ser o belo; como a concepção segundo a qual o juízo estético não se distinguiria de um *gosto dos sentidos*⁴², fundado apenas em nossa faculdade de apetição, de tal modo que deveríamos renunciar a qualquer pretensão de validade universal; segundo Schiller, ambas são insuficientes para uma adequada interpretação do fenômeno do belo e sua pretensão de universalidade. A primeira porque determina o objeto do juízo de gosto sob conceitos do entendimento, o que segundo Schiller, seguindo a letra kantiana, exclui a *imediatidade* do sentimento do sujeito diante de algo belo; a segunda porque resume o juízo estético a mera afectibilidade particular da sensibilidade, negando a universalidade do juízo. Podemos seguramente supor que esse diagnóstico da tradição do pensamento estético Schiller compartilha com a *Antinomia do Gosto*, apresentada na *Dialética da Faculdade do juízo estética*, da *Crítica do Juízo*⁴³.

A terceira tendência é representada por Kant, e seria, apesar de mais competente que as outras, do mesmo modo, insuficiente. Mais competente porque denunciaria o erro das duas primeiras tendências; mas insuficiente porque, segundo Schiller, ela “*nega a objetividade do belo a partir de um fundamento insuficiente, porque o juízo sobre o belo se funda sobre o sentimento de prazer*”⁴⁴, o que encerraria a significação da beleza em uma significação subjetiva.

O que obseda Schiller é buscar a possibilidade de uma dedução da beleza como uma *qualidade objetiva*, de modo que legitime a pretensão de validade estética erguida pelo objeto como uma pretensão universal e necessária; isso, por sua vez, implicaria qualificar a verdadeira beleza como uma potência transcendente e auto-significativa, capaz de indicar o bem, o bom e o verdadeiro.

⁴⁰ Cf. KLL, pág. 42. Entenda-se aqui o pensamento dos estetas racionalistas da escola de Leibniz e Wolff: A. Baumgarten (1717-1762) em *Aesthetica* (Primeira Parte de 1750; Segunda Parte de 1758) e M. Mendelssohn (1729-1786) em *Princípios Essenciais das Belas-Artes e das Belas Ciências* (1757).

⁴¹ Entenda-se o pensamento estético de Francis Hutcheson (1694-1746) em *Inquiry concerning beauty, orders, harmony, desing* (1725) e de Edmund Burke (1729-1797) em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). As referências são do próprio Schiller.

⁴² *Crítica do Juízo*, §8, pág.22

⁴³ Cf. *Crítica do Juízo*, p. 182 - 199

⁴⁴ SCHILLER, F. – *Fragments das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, §11. Pág. 66

Para Schiller, só há uma maneira adequada de apreender a verdadeira beleza: julgando a *aparência* fenomênica do objeto como um *análogo* da liberdade – o que significa que a beleza só é corretamente apreendida pela razão prática, e não teórica.

Schiller entende que a contemplação estética é um modo de ver as coisas na natureza ou os fenômenos no qual exigimos deles nada além do que *liberdade*, um modo no qual apenas julgamos se a maneira como o objeto se apresenta pode ser tida como livre, se sua forma dissimula toda influência exterior. Mas não se trata daquela contemplação *desinteressada* que, com vimos acima, Kant postulava o juízo estético – a mobilização *livre* das faculdades de representação desoneradas de suas funções cognitivas. Liberdade para Schiller, aqui, não é desoneração de funções cognitivas; é **auto-determinação prática**, entendida como vontade independente ser sua própria causa e fundamento determinante, como o próprio Kant havia mostrado na *Crítica da Razão Prática*⁴⁵.

Desse modo, Schiller entende que se um objeto se mostra nos mundo dos sentidos, através de sua *aparência* [*Erscheinung*], através das disposições de suas formas, como determinado por si mesmo,

(...) se ele se apresenta aos sentidos de modo que não se note nele nenhuma influencia da matéria ou de um fim, então ele é ajuizado como um analogon da pura determinação da vontade (e não como produto de uma determinação da vontade)⁴⁶

Toda a argumentação de Schiller ao longo das cartas à Körner será na tentativa de convencer o amigo de que a verdadeira beleza ocorre quando consideramos os objetos *como se* fossem dotados de liberdade, de uma auto-determinação prática. Somente quando pressupomos pela razão, de modo *regulativo*, *heurístico*, *metafórico*,

⁴⁵ No §5 da *Crítica da Razão Prática*, procurando pela natureza da vontade que somente é determinável através dela, Kant diz: “(...) Já que a simples forma da lei [moral] pode ser representada exclusivamente pela razão e, por conseguinte, não é nenhum objeto dos sentidos, conseqüentemente tampouco faz parte dos fenômenos, assim a representação dessa forma como fundamento determinante da vontade é diversa de todos os fundamentos determinantes dos eventos na natureza segundo a lei da causalidade, porque nestes os próprios fundamentos determinantes têm que ser fenômenos. Mas, se nenhum outro fundamento determinante da vontade, a não ser meramente aquela forma legislativa universal, pode servir a esta como lei, então uma tal vontade tem que ser pensada como totalmente independente da lei natural dos fenômenos, a saber, da lei da causalidade em suas relações sucessivas. Uma tal independência, porém, chama-se liberdade no sentido mais estrito, isto é, transcendental”. (pág. 47)

⁴⁶ KLL, pág. 68

que aquela conformação fenomênica do objeto que se apresenta *parece como se* fosse auto-determinada, *como se* o objeto fosse um *agente moral*, aí perceberemos a *liberdade no fenômeno*, a verdadeira beleza. Trata-se de considerar a *aparência* dos objetos, tanto da natureza como da arte, *como se* eles fossem dotados de vontade própria, e julgar se essa vontade *aparece* de modo espontâneo, sem constrangimento de causas externas. A forma de uma árvore, que sofre a força da gravidade, por exemplo, deve mostrar-se de modo que essa força não se sobreponha à espontaneidade da forma dos galhos e das folhas.

Explicará Schiller, numa carta de 8 de fevereiro, definindo seu conceito de beleza como *liberdade no fenômeno*:

*De uma ação da vontade ou ação moral ela [a razão prática] exige imperativamente que seja pela forma pura da razão; de um efeito natural [entenda-se tudo o que não é efetivamente uma ação da vontade humana] pode no entanto esperar (e não exigir) que ele seja por si mesmo, que mostre autonomia. (...) Pois bem, se na consideração de um efeito natural a razão prática descobre que ele é determinado por si mesmo, então ela lhe atribui... similaridade à liberdade [Freiheitsähnlichkeit] ou, numa palavra, liberdade. Mas porque essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, ...como se trata aqui apenas de que um objeto apareça como livre, e não que o seja efetivamente: então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno.*⁴⁷

No desenrolar da explicação desse conceito, Schiller responderá a uma objeção de Körner, levantada numa carta de 15 de Fevereiro, a respeito *do quê* exatamente nos objetos nos permite identificar essa liberdade no fenômeno que é, aparentemente, apenas postulada em pensamento. A partir daí, Schiller desenvolve seu conceito de *técnica* como condição de representação da *liberdade no fenômeno*, buscando exemplos de *como* certas formas aparecem, na natureza e na arte, de modo que podemos identificá-las como um *análogo* da liberdade.

Para os nossos propósitos o importante é entendermos apenas o deslocamento de princípios que Schiller propõe para compreender corretamente a beleza. Não se trata

⁴⁷ KLL, pág. 58

mais de considerar a beleza como o objeto de um sentimento de prazer gerado por um *livre-jogo* das faculdades cognitivas, como vimos que Kant havia postulado. Trata-se, agora, de entender a beleza a partir da *razão prática*, a partir da idéia de liberdade como a capacidade de auto-determinação, independente de quaisquer condições ou influências exteriores.

É preciso entender que, quando Schiller afirma que só compreendemos a beleza se considerarmos os objetos *como se* fossem dotados de liberdade, portanto *como se* fossem agentes morais, isso **pressupõe** que sejamos capazes de reconhecer esse princípio de auto-determinação. Compreender corretamente a beleza, para Schiller, só é possível enquanto o contemplador for alguém capaz de reconhecer esse princípio de liberdade; só é possível enquanto o contemplador for um *agente moral*. Para Schiller, se quem contempla um objeto não consegue reconhecer o princípio de auto-determinação prática, então não conseguirá reconhecer a verdadeira e elevada beleza, capaz de indicar o bom e o verdadeiro. Nesse sentido, a beleza não é apenas a consequência de um estado espírito moral, mas só pode ser contemplada *quando e porque* somos seres morais. Schiller operou um deslocamento da explicação kantiana: o traço *epistemológico* do juízo de gosto é deixado de lado em nome de uma explicação da beleza que não apenas tem consequências, mas *condicionantes morais*.

O critério objetivo que Schiller propõe para o julgamento da beleza é inevitavelmente problemático. **Primeiro** porque, quando Schiller propõe que devemos julgar somente a *aparência* que se manifesta dos objetos (“*Mas tudo se torna diferente quando se deixa de lado a investigação teórica e apenas se tomam os objetos como eles aparecem*”⁴⁸), está propondo abstrair completamente as condições as quais esse objeto deve cumprir para afirmar sua existência (valor, matéria, finalidade, etc), pressupondo uma *autonomia* onde, na realidade, não existe efetivamente, senão ilusoriamente. **Segundo**, abstraindo essas condições, quando Schiller propõe que tomemos os objetos simplesmente ‘como eles se *manifestam*’, para ver ali sua suposta *liberdade*, mantém intocável a ambigüidade de referir-se a algo como uma *ação dos próprios objetos* quando na verdade se trata de uma ação *do sujeito*. A saída para isso foi que o juízo estético, segundo Schiller, deve pressupor uma *abstração momentânea* das condições da possibilidade de existência do objeto:

⁴⁸ KLL, p. 70

*O objeto tem pois de possuir e mostrar tal forma que admita uma regra: pois o entendimento pode gerir sua atividade apenas segundo regras. Não é porém necessário que o entendimento conheça essa regra (pois o conhecimento da regra destruiria toda a aparência da liberdade, como é realmente o caso em toda estrita conformidade a regras); basta que o entendimento seja conduzido a uma regra – indeterminada.*⁴⁹

Ora, essa abstração momentânea, esse esquecimento ou omissão espontânea da razão daquilo que determina propriamente o objeto está posta aí em função de Schiller querer provar que existe liberdade onde, na verdade, não pode existir. Desse modo, e aqui o **terceiro** ponto, o critério objetivo e a beleza propriamente dita, para Schiller, resultam justamente disso: uma *concessão* de que os objetos no mundo natural possuam liberdade. Trata-se de conceder uma contradição, uma exceção momentânea para satisfazer um desejo da razão. Assumir uma *auto-ilusão* é a condição schilleriana para perceber e contemplar a verdadeira beleza na natureza e na arte. (É interessante observar que essa condição schilleriana para a beleza significa uma espécie de suspensão do raciocínio crítico e a instauração de uma percepção pré-conceitual: “*Portanto, pode-se dizer que bela é uma forma que não exige nenhuma explicação ou também que se explica sem conceito*”⁵⁰).

1.4. Beleza Moral em *Kallias*

Curioso é observar o primeiro exemplo de aplicação de sua teoria estética, que Schiller apresenta ao amigo nas cartas de 18 e 19 de Fevereiro. Schiller não descreve, analisa ou tece algum comentário sobre um objeto da natureza ou da arte. Seu primeiro exemplo é uma **ação** bela, e não de um **objeto** belo.

Schiller conta ao amigo uma parábola, segundo a qual haveria um homem que fora roubado, agredido e deixado sem roupas em uma estrada; por ali passaram cinco homens e cinco foram as maneiras de agir. Uns ajudaram-no apenas por interesse sem

⁴⁹ KLL, p. 84. (Grifo meu)

⁵⁰ *Idem*, p. 70

qualquer piedade; outros por dever, mas a contragosto; apenas o quinto e último, logo que viu o homem necessitado, despojou-se de seus pertences e se dispôs a ajudá-lo. Schiller observa que essa última ação foi uma *ação bela*, porque enquanto os demais sempre alegavam algum interesse ou objeção particular no cumprimento do dever, o último não apresentou senão espontaneidade, liberdade sem constrangimento. Diz Schiller: *portanto, uma ação moral só seria uma ação bela se parecesse um efeito da natureza produzido espontaneamente*⁵¹.

É interessante observar que o primeiro exemplo de aplicação da teoria estética de Schiller, a qual se dedicou esforçadamente para mostrar e provar que é possível liberdade onde não pode efetivamente existir – nos objetos sensíveis –, é um exemplo no qual Schiller não precisa provar a *existência* da liberdade, apenas o seu modo de *manifestação*. A naturalidade da ação moral (a *liberdade na aparência*) do indivíduo é o que a faz bela.

Ocorre que há uma falha nessa argumentação de Schiller: se pensarmos que o critério objetivo schilleriano para julgar a beleza é abstrair todas as condições pelas quais o objeto se determina realmente, então a ação daquele homem do exemplo não pode ser considerada como uma ação moral, porque isso implicaria em considerar a condição pela qual aquela ação se determina – a vontade determinada pela lei moral. Desse modo, de duas uma: ou um ato moral não pode ser considerado um ato estético, caso contrário confundem-se os limites de cada esfera, ou está a se tratar de um determinado tipo de beleza na qual haja alguma relação entre moral e estética, ainda não explicitada.

Mas então por que Schiller propôs como exemplo de aplicação de sua teoria estética uma *ação moral* para ser considerada como *ação bela* se ainda não tinha apresentado subsídios teóricos para explicar essa relação entre moral e estética? Um sintoma razoável dessa situação talvez seja o fato de, justamente nessa época, Schiller ter interrompido a correspondência com Körner e se dedicado à redação de *Sobre Graça e Dignidade*: o primeiro exemplo fornecido em *Kallias* não é um exemplo da beleza que Schiller vinha explorando, e sim um determinado tipo de beleza na qual confluem as esferas moral e estética: a *graça*.

⁵¹ KLL, p. 77

Poderia se pensar que, simbolicamente, Schiller estaria propondo que ao julgarmos a beleza dos objetos estes tem de se comportar como o homem do exemplo da ação bela se comportou: demonstrando naturalidade e liberdade na aparência. Ocorre que um homem não é livre *ilusoriamente*, como um objeto necessita ser na teoria de Schiller. Curiosamente, a beleza explorada no exemplo do homem que age está, inversamente, na *aparência* de uma *não-liberdade*: a ação moral é bela se parece não ser um efeito da vontade livre do indivíduo, mas *como se* fosse condicionada ou determinada, de modo natural, para agir moralmente.

Em cartas posteriores Schiller se dedicaria a explorar outros exemplos para aplicação de sua teoria estética, aí sim tratando propriamente de objetos da natureza e da arte. O que nos interessa é observar que o primeiro exemplo fornecido por Schiller apresenta traços do que entende por ação *moralmente bela*. Diria ainda em *Kallias*: “o máximo de perfeição de caráter de um homem é a beleza moral, pois ela surge apenas quando o dever tornou-se para ele em natureza⁵²”. Ainda que estivesse explorando a aplicação de seu conceito objetivo para o juízo de gosto, Schiller acabou se vendo com um determinado tipo de beleza que demandava maiores explicações. Esse determinado tipo seria a *beleza moral*: tema explorado, justamente, em *Sobre Graça e Dignidade*.

2. SOBRE GRAÇA E DIGNIDADE

Um breve recorte biográfico pode nos ajudar a entender a situação e o momento em que foi publicado o ensaio *Sobre Graça e Dignidade*.

Nossa história começa em 1785. Nesse ano, por motivos financeiros e intrigas amorosas, Schiller deixa Mannheim, onde havia sido poeta do Teatro Nacional. Depois de algumas viagens errantes, acaba mudando-se para Leipzig, a convite do admirador e amigo Christian Gottlieb Körner. Ali permanece cerca de dois anos em um ambiente alegre, carregado de entusiasmo e literariamente produtivo (cf. SAFRANSKI, 2006, p. 205). Exemplo dessa produção é a composição da famosa *Ode à Alegria* (*An die Freunde*, 1786), imortalizada anos depois por Beethoven em sua *Nona Sinfonia*. Além disso, finaliza a peça *Don Carlos* (publicada em 1787), drama histórico sobre o príncipe

⁵² KLL, p. 77

espanhol Don Carlos, filho do rei Filipe II. A preparação dessa última obra levou Schiller a realizar densos estudos e pesquisas históricas sobre a Europa entre 1550 e 1650⁵³.

Além da produção de *Don Carlos*, esse envolvimento com a História rendeu a Schiller outros frutos: uma série de artigos (a maioria publicada na *Teutscher Merkur*, periódico editado por Christoph Martin Wieland entre 1773 e 1789) e suas duas grandes obras históricas, a *História da Independência dos Países Baixos* (1788) e a *História da Guerra dos Trinta Anos* (1791-93). Essa produção historiográfica aumentou sua visibilidade como escritor para além do campo literário e poético, no mesmo momento em que se mudava para Weimar, em julho de 1786. A notoriedade no campo histórico acabou rendendo a Schiller um convite profissional: em 1787, recebe um convite para lecionar na Universidade de Jena.

Berço do idealismo alemão⁵⁴ (SAFRANSKI, 2006, p. 303), a Universidade de Jena havia se tornado uma prestigiada e avançada instituição acadêmica devido à chegada, em 1787, do professor Karl Leonhard Reinhold, importante representante da filosofia kantiana na época. Em uma carta ao amigo Christian Körner, de 29 de agosto de 1787, Schiller conta haver sido introduzido por Reinhold à leitura dos ensaios kantianos publicados até então na revista *Berlinische Monatsschrift*⁵⁵ – esse primeiro contato com Reinhold é fato importante, pois a leitura dos textos kantianos incute em Schiller profunda influência no modo de entender e professar a história⁵⁶, além de

⁵³ O estímulo para Schiller escrever *Don Carlos* surgiu, particularmente, de um livro, *Historie de Dom Carlos* (1691), de Abbé de Saint-Réal, que lhe foi emprestado por Heribert von Dalberg, intendente do Teatro de Mannheim, que havia sugerido a Schiller compor uma peça sobre alguma história de família comovente sob roupagem histórica, pois, segundo ele, era o que o público melhor acolhia (cf. SAFRANSKI, 2006, p.225). Schiller interessou-se também pela *Historia del gobierno de Felipe II, Rey de España* (1778), de Robert Watson. Além de *Don Carlos*, outros dramas de Schiller foram inspirados em acontecimentos históricos como, por exemplo, a trilogia de *Wallenstein* (1799), obra inspirada nos feitos de Albrecht von Wallenstein, duque de Friedland, famoso general da Guerra dos Trinta Anos; *Maria Stuart* (1801), inspirada na morte de Maria Stuart, rainha da Escócia, condenada pela rainha da Inglaterra, Isabel; e *Wilhelm Tell* (1804), peça inspirada na figura lendária de Tell, personagem da independência da Suíça que tornou-se, em 1291, livre do Império Austríaco.

⁵⁴ Além de Schiller, passaram pela Universidade de Jena nomes como Fichte, Schelling, Hegel e os irmãos Schlegel.

⁵⁵ A *Berlinische Monatsschrift*, órgão central da Ilustração alemã (cf. SAFRANSKI, 2006, p. 235) foi uma revista mensal, publicada em Berlin, entre 1783 e 1796, por Johann Erich Biester. Nessa revista foram publicados textos de Kant como *Idéia de uma História Universal de um Ponto de vista Cosmopolita* (1784); *Was ist Aufklärung?* (1784); *Über die Bestimmung des Begriff einer Menschenrasse* (1785); *Das Ende aller Dinge* (1794), entre outros.

⁵⁶ Para observar essa influência kantiana no modo de entender a história, basta ver o discurso inaugural de Schiller na Universidade de Jena, ‘*O que se chama e com que finalidade estudar a História Universal?*’ (1789), o qual segue de perto as proposições apresentadas por Kant em *Idéia de uma História Universal*.

despertar o interesse em seguir estudando a obra de Kant. Esse interesse toma a forma de uma incisiva decisão em 1791, quando inicia um estudo sistemático e profundo das *Críticas* de Kant.

2.1. Envolvimento de Schiller com a filosofia kantiana

Vários autores concordam que o envolvimento de Schiller com a filosofia kantiana representa o encontro com uma clara definição e um esclarecimento sistemático de idéias que acompanhavam o poeta desde muito cedo. Schiller não teria se introduzido nessa filosofia com intenções de especulador metafísico, mas por entender que ali encontraria a melhor orientação para compreender filosoficamente o que realmente fazia quando produzia ou contemplava algo belo, o que significava seu sentimento diante de algo belo, sublime ou gracioso, qual o valor daquilo para o qual havia dedicado sua vida, etc.

Wilhelm von Humboldt (1767-1835), num texto de 1830, escrito como prefácio ao volume publicado de suas correspondências com Schiller⁵⁷, entende que o envolvimento com a filosofia kantiana trouxe a seu amigo novos estímulos para desenvolver idéias e disposições que desde cedo estavam em seu espírito:

*(...) Deste modo, pois, acha-se Schiller frente a Kant. Não tomou dele; o gérmen das idéias desenvolvidas em Sobre Graça e Dignidade e nas Cartas Estéticas se encontra originalmente já naquilo que escrevera antes de entrar em contato com a filosofia kantiana; e essas idéias apenas apresentam a disposição interior e originária de seu espírito. Não obstante, aquele contato deu lugar a uma nova época nos afãs filosóficos de Schiller; a filosofia kantiana lhe brindou ajuda e estímulo.*⁵⁸

Sobre a filosofia da história de Schiller e a influência kantiana, ver VALERA, M. – *La Filosofía de la Historia em Schiller y Kant*, in ONCINA, F. e RAMOS, M, (eds.) – *Ilustración y modernidad em Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte* – Valencia: PUV, 2006, p. 55-66. Para entender melhor porque as proposições kantianas chamaram a atenção de Schiller ver MACOR, L. A. – *Il giro fangoso dell'umana destinazione, Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo* – Pisa: Edizioni ETS, 2008, p.123-142

⁵⁷ HUMBOLDT, W. v. - *Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. A. Flitner und K. Giel. Stuttgart: Nachdruck Darmstadt, 1986. Bd. II, 337-394

⁵⁸ HUMBOLDT, W. von - *Sobre Schiller y El Curso de su Desarrollo Espiritual*, in Goethe/Humboldt/Burckhardt, *op. cit.* Pág.. 60

Rudolf Lehmann (1929) também segue esse pensamento, entendendo que Schiller não se introduziu na filosofia kantiana com o desejo de conhecimentos de especulador, senão como artista criador impulsionado pela ânsia de luz e auto-compreensão artística. Lehmann chega a afirmar que, ordinariamente, se exagera a influência que a *filosofia crítica* teve sobre Schiller:

“(...) O que deve realmente à Kant é sua orientação sensível sobre a essência e o valor daquelas tendências inatas, um esclarecimento sistemático dessas idéias, que respondiam a suas necessidades e que lhe conduziam a um claro conhecimento de seu próprio ser e de sua tendência⁵⁹”.

Nessa mesma linha, Dieter Henrich afirma que o envolvimento de Schiller com a filosofia kantiana, mais especificamente com a *Crítica do Juízo*, não aconteceu a partir das mesmas preocupações que Kant tinha a respeito das condições de possibilidade do conhecimento:

“(...) É óbvio que o ponto de vista - os interesses e as questões filosóficas - com os quais Schiller abordou a estética de Kant eram muito diferentes do próprio ponto de partida de Kant. O problema de uma teoria transcendental da possibilidade do conhecimento não tem peso real com Schiller. Ele tomou em consideração este problema, mas não teve sua orientação a partir dele. Schiller foi forçado a entrar filosoficamente pelo problema da natureza humana, a dualidade do seu caráter simultaneamente sensual e racional, e com o problema da norma moral da ação humana e da possibilidade de sua perfeição.⁶⁰”

O biógrafo e crítico Rüdiger Safranski (2006) entende que esse envolvimento é animado, antes de tudo, por uma necessidade de Schiller em entender melhor seu próprio entusiasmo artístico, e Kant seria seu principal guia na formalização definitiva de problemas que desde cedo lhe estavam presentes.

Schiller não necessita de Kant para decidir-se pela arte, mas sim o necessita para poder entender melhor seu próprio entusiasmo artístico. Schiller quer recorrer à filosofia de Kant com ares de interesse pela arte. (...) Schiller

⁵⁹ LEHMANN, R. – *op. cit.*. Pag. 93

⁶⁰ HENRICH, D. – *Beauty and Freedom. Schiller's Struggle with Kant's Aesthetics*. In COHEN, T. e GUYER, P. (org.) – *Essays in Kant's Aesthetic*. Chicago: The University of Chicago Press. Pag. 243

*se aproxima de Kant com a consciência clara de que este é para a filosofia o que a Revolução Francesa é para a política: o grande marco no fim do século XVIII.*⁶¹

A observação de Safranski é importante porque assinala um ponto fundamental: a filosofia kantiana representa para Schiller uma autoridade em muitos pontos inquestionáveis. Schiller assumiu a filosofia *crítica* de Kant, no geral, sem maiores questionamentos filosóficos mais profundos. Pelo menos é o se conclui quando se observa que em nenhum momento de seus textos filosóficos Schiller levanta questões, objeções ou especula a respeito, por exemplo, da relação fenômeno e *coisa em si*, da unidade da consciência, da intuição sensível e intuição intelectual, etc. Nesse ponto, Schiller assume a filosofia kantiana como uma autoridade. Mas isso não significa que a maioria das questões que Schiller tratou em seu período ‘filosófico’ foram suscitadas *a partir de e por causa* da filosofia kantiana. A idéia de *beleza moral*, por exemplo, desenvolvida em *Sobre Graça e Dignidade* sob a figura da *bela alma*, é realmente a ocasião em que Schiller apresenta um incômodo com a filosofia moral kantiana (com o rigorismo do dever moral, mais especificamente), mas isso não quer dizer que a idéia de *beleza moral* é desenvolvida *por causa* desse incômodo. Nesse caso, a idéia de *beleza moral* já era desenvolvida por Schiller anteriormente de outras formas⁶² e afim com um ideal de beleza, inspirado numa Grécia idealizada, presente em sua época⁶³.

Enfim, o recurso biográfico e essas importantes observações levantadas por outros autores podem dar alguma idéia com qual disposição Schiller envolveu-se com a filosofia kantiana e o quê nelas colheu. Para os nossos propósitos, o importante é sabermos que o profundo envolvimento com a filosofia de Kant marca o início do período ‘*filosófico*’ de Schiller.

⁶¹ Cf. SAFRANSKI, R. – *Schiller o La Invención del Idealismo Alemán*, trad. Raúl Gabas, Tusquets Editores – Barcelona, 2006. Pág. 342

⁶² Um bom exemplo disso é o poema *Os Deuses da Grécia* (*Die Götter Griechenland*), de 1788, um poema idílico e nostálgico da beleza de uma Grécia perdida para sempre.

⁶³ Adiante teremos a oportunidade de tratar melhor o envolvimento e contribuição de Schiller, especialmente com *Sobre Graça e Dignidade*, ao *helenismo* da época – advindo, sobretudo, das obras de Johann Winckelmann (1717-1768).

Como resultado deste envolvimento com a filosofia kantiana, Schiller produziu uma série de artigos e ensaios estéticos pautados nos princípios daquele pensamento – além de estimular o desenvolvimento de sua própria teoria estética, apresentada na correspondência que manteve com o amigo Christian G. Körner, as *Kalliasbriefe*. O interesse de Schiller na filosofia kantiana traduz-se, nessa época, em ter encontrado os meios para explicar a experiência estética em termos filosóficos. Os princípios da filosofia kantiana forneciam a Schiller o que entendia serem as ferramentas certas para compreender o fenômeno estético.

Para divulgar esses resultados, Schiller planejava a publicação de uma revista. Com esse propósito, Schiller cria a *Neue Thalia*⁶⁴, revista publicada entre 1792 e 1793 (cf. THOMAS, 1902, p.255-256). Nesse periódico encontram-se textos como *Sobre a Arte Trágica* (*Über die tragische Kunst* – 1792, n.1, p.176-288), *Acerca do Sublime* (*Vom Erhabenen* – 1793, n.3, p. 320-394) e o texto que nos interessa aqui, *Sobre Graça e Dignidade* (*Über Anmut und Würde* – 1793, n.3 B, p. 115-230).

De um modo geral, podemos entender os escritos dessa época⁶⁵, publicados na *Neue Thalia*, cumprindo dois abrangentes aspectos: **primeiro**, um franco interesse de Schiller em aliar-se ao debate estético da época ao identificar dois grandes grupos de objetos artísticos, reduzidos aos conceitos de *belo* e de *sublime*; e **segundo**, o postulado de que é sob os fundamentos filosóficos de Kant que essas categorias devem ser corretamente compreendidas (VIEIRA, 2009, p. 55).

Mas se esses textos publicados na *Neue Thalia* são, *no geral*, resultados do envolvimento de Schiller com o pensamento kantiano, não seria grave omissão, conforme a minha intenção, tratar de apenas *um* deles? Reitero a intenção de mostrar

⁶⁴ ‘*Neue Thalia*’ porque Schiller já havia publicado uma revista, entre 1785 e 1787, intitulada *Thalia* (nome de uma das três Cártes, ou Graças, da mitologia grega). Na verdade, em 1784, Schiller havia criado uma revista, chamada *Rheinische Thalia*, que não passou do primeiro número. Em 1785, tenta novamente com a publicação da revista *Thalia*, entre 1785 e 87; em 1792, com a *Neue Thalia* (ainda haveria outra publicação, a revista *Die Horen*, seu maior e mais ambicioso projeto editorial, publicado entre 1794 e 1797). Segundo Izabela Kestler, o objetivo de Schiller na criação dessas revistas era, assim como muitos escritores no século XVIII, não só fomentar a criação de um público leitor fixo, como também consolidar uma base econômica e institucional para a sua produção poética (KESTLER, I. – *Friedrich Schiller e a Fundação do Cânone da Modernidade*, in *Forum Deutsch – Revista Brasileira de Estudos Germânicos*, Volume X, 2006. p.101)

⁶⁵ Para uma compreensão mais detalhada desses escritos teóricos publicados na *Neue Thalia*, ver ÜBERWEG, 1884, p.146-161. Outros comentários interessantes sobre os escritos desse período podem ser encontrados em THOMAS, 1906, p.228-260, e FISCHER, 1858. Além da reunião dos próprios artigos de Schiller, em tradução para o português, organizados por Anatol Roselfed, em *Teoria da Tragédia*, São Paulo: EPU, 1991.

que o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* pode ser representativo do período em questão e nos fornecer os principais argumentos para identificarmos a ampliação *estética* que Schiller realiza do conceito de liberdade herdado de Kant, a partir da tese segundo a qual há uma ligação entre as esferas estética e moral, ou melhor, que há uma dimensão estética da conduta humana.

2.2. Reconstrução dos Argumentos de *Sobre Graça e Dignidade*⁶⁶ (*Über Anmut und Würde, Neue Thalia*, 3.B. 115 – 230, Junho de 1793)

2.2.1. O Conceito de *Graça*

Para cumprir nosso objetivo, vamos reconstruir os principais argumentos deste ensaio, mostrando como, afinal, Schiller procura demonstrar a dimensão estética da conduta moral e postula seu conceito de *bela alma*. Seguiremos de perto o texto de Schiller, acompanhando o refinamento dos conceitos até chegar aos conceitos de *graça* e *dignidade*. Em seguida, comento.

2.2.1.1. O cinto de Vênus: A *Graça* como beleza móvel

Schiller inicia seu ensaio interpretando um antigo mito grego. Segundo esse mito, Vênus, a deusa da beleza, possuía um cinto mágico que detinha o poder de fazer atraente quem o usasse, de trazer *graça* a quem o possuísse. Os deuses tomavam esse cinto emprestado com a intenção de se fazerem atraentes. Juno, por exemplo, pedira emprestado o cinto à Venus para conquistar Júpiter⁶⁷. Além disso, os próprios gregos

⁶⁶ *Über Anmut und Würde*, publicado na revista *Neue Thalia*, nº 3.B., Julho/1793, pág. 115-230. A tradução que utilizo é: *Sobre Graça e Dignidade* / Friedrich Schiller; tradução: Ana Resende – Porto Alegre: Movimento, 2008.

⁶⁷ “O cinto, então, recamado, depois de falar, ela tira/onde reunidos soia trazer sorte de encantos:/nele os desejos, o amor nele havia, os colóquios suasórios/dos namorados, que aos mais circunspectos o senso conturba./ Ao lho entregar, Afrodite, lhe disse as seguintes palavras:/”Toma-o; no seio tu própria ora deves guardá-lo, cuidadosa,/ que toda sorte de encantos encerra; não creio que voltes/ sem que consigas

recomendavam a quem faltasse *graça* (qualidade de quem tem *beleza, elegância, benevolência*), que prestassem sacrifícios às Cárites⁶⁸, divindades que personificavam o dom de agradar.

O cinto mágico de Vênus representa a manifestação de um atributo que, embora relacionado com a beleza (pois o cinto *pertence* à Vênus), pode ser pensado separadamente dela. Esse atributo, a *graça* [*Anmut*], é uma qualidade que tem em si o poder de, se presente, manifestar-se no menos-belo [*minder schön*] e mesmo no não-belo [*nicht-schön*], tornando-os atraentes.

Segundo Schiller, a síntese imaginativa fornecida pelo mito grego merece atenção e o respeito do filósofo, porque *cedo já distinguia o que a razão ainda não era capaz de explicar* (SGD, p. 8). Schiller está se referindo ao fato do mito grego representar em imagens uma distinção que, despida de seu véu alegórico, pode ser definida do seguinte modo: existe uma beleza *fixa* [*fix*], que é a beleza dada pela natureza ao homem como uma qualidade *necessária, constitutiva* dele; e uma beleza *móvel* [*beweglich*], uma beleza que é *contingente*, pois pode ou não estar presente no sujeito sem modificá-lo em sua essência. A *graça* é uma beleza *móvel*.

Observa-se, então, outra importante característica que o mito fornece: a *graça* – manifestação do encanto daquele cinto mágico – além de *contingente*, é uma propriedade *objetiva*: se está presente no sujeito, tem o poder de, *necessariamente*, mostrá-lo gracioso, digno de amor e veneração; aquele que portar o cinto não apenas *parecerá* gracioso, mas *será efetivamente* gracioso. Juno tinha *certeza* que, ao usar o cinto, conquistaria Júpiter. *Esse cinto, como símbolo da beleza móvel, tem, porém, algo de inteiramente particular pelo fato de que ele empresta a propriedade objetiva da graça à pessoa que, com ele, é adornada.* (SGD, p.9)

Com base na interpretação desse mito, Schiller observa que, sendo a *graça* um atributo *contingente* – pode ou não estar presente no sujeito –, ela não é um atributo *constitutivo*, portanto, não é uma qualidade *natural* do ser. Logo, se buscamos uma

levar a bom termo o que na alma excogita”. Cf. HOMERO, *Ilíada*, São Paulo: Melhoramentos, 3ª Ed. Canto XIV, p. 214

⁶⁸ Segundo a mitologia grega, Vênus (rom. Afrodite), a deusa da beleza e do amor, era acompanhada pelas Cárites (rom. Graças), divindades que personificavam o dom de agradar. As tradições diferem quanto à origem, número e nomes das Cárites. A denominação mais comum se refere a três: Aglaia, Tália e Eufrosina.

conceituação mais refinada de *graça*, devemos procurá-la nas modificações ou acidentes do sujeito. Segundo Schiller, a única modificação que atende às duas exigências do mito (contingência e objetividade) e que pode ocorrer a um sujeito sem suprimir sua identidade é o *movimento* (SGD, p. 9) – deslocamento espaço-temporal. O movimento é um conceito que, primeiro, representa uma modificação a qual, se presente, atribui movimento ao objeto mesmo e não depende do modo como nós o apreendemos – logo, é *objetivo*; e segundo, é uma propriedade que, se deixarmos de pensá-la no objeto, o objeto permanece sendo o que é – logo, é *contingente*. Portanto, conclui Schiller, se a *graça* expressa uma beleza, é a *beleza encontrada no movimento*.

2.2.1.2. Graça como bela expressão da alma em movimentos voluntários

De acordo com seus propósitos em mostrar que há uma dimensão estética da conduta humana, Schiller observa que o mito grego restringe a *graça* apenas à humanidade, ou seja, a *graça* é um atributo creditado pelos gregos apenas ao que o homem faz, e não ao que a natureza faz. Dessa forma, se a *graça* é beleza do movimento e se *é apenas um privilégio da formação humana [...] nenhum daqueles movimentos que o homem também tem em comum com o que é mera natureza pode fazer qualquer exigência a esta* (SGD, p. 10). Portanto, já mostrava o mito, nem todos os movimentos no homem são dignos de *graça*.

Quais movimentos mostram *graça*, afinal? Uma vez que *graça*, beleza do movimento, é um atributo *contingente*, apenas os movimentos *contingentes* podem ter essa propriedade. Mas o que seriam *movimentos contingentes* num sujeito? São os movimentos que podem ou não ocorrer, conforme a *vontade* do sujeito (aqui, a *graça* passa ser um atributo *moral*). Logo, não podem ser os movimentos *naturais* ou *involuntários*, digamos, os movimentos *necessários*, nos quais o homem não é nada mais que uma coisa da natureza [*Naturding*] e um ser sensível [*Sinnenwesen*]. “*Há uma graça da voz, mas não há nenhuma graça da respiração*” (SGD, p. 10). Com efeito, apenas aos movimentos em que o sujeito tem o poder de decisão, aos *movimentos voluntários* [*willkürlichen Bewegungen*] é que pode ser atribuída a *graça*. E mesmo entre esses, diz Schiller, apenas aos movimentos que diferenciam o homem dos animais,

isto é, aqueles que são uma expressão de *sensações morais* e não de inclinações sensivelmente afetadas.

A visão idealizada⁶⁹ de que nos gregos nenhum movimento voluntário no homem pertencesse apenas à sensibilidade, mas todas as forças vitais confluíam nas ações de um homem grego, sugere a Schiller que o mito expressa que *a graça é uma bela expressão da alma nos movimentos voluntários* (SGD, p. 11); pois, uma vez que a *graça* é limitada aos movimentos voluntários que são expressões de sensações morais, esse atributo ganha o caráter de poder ser adquirido pelo homem através de sua vontade. Desse modo, a *graça* se torna, essencialmente, uma *qualidade moral*, um atributo das ações morais humanas.

Restringido, portanto, esse atributo apenas à espécie humana, a exploração do mito fornece a Schiller uma primeira e vaga definição de *graça*: “*a graça é uma beleza que não é dada pela natureza, mas é produzida pelo sujeito mesmo*” (SGD, p. 11). Isso quer dizer – provisoriamente – que: se a *graça* é um tipo de beleza – *móvel* – que é atribuída aos movimentos *voluntários* do homem, então ela é uma *expressão* bela da *vontade* do homem, ou melhor, é uma *manifestação bela da liberdade*.

Antes de prosseguirmos com o argumento, façamos um parêntese: é preciso entender melhor esse recurso ao mito: Por que Schiller não trata diretamente do conceito de *graça*? Qual a razão em oferecer a interpretação de um mito como base ou justificativa para definir o conceito de *graça*? Poderíamos alegar que Schiller corre o risco de definir o conceito de *graça* *a partir de* e *em função* do mito, o que limitaria o significado do conceito apenas àquilo que a interpretação dele retirasse. No entanto, é

⁶⁹ Segundo Safranski (cf. 2006, p. 281), a antigüidade grega tem, para Schiller, a marca de uma relação estética com o mundo – que se perdeu. Essa visão de uma Grécia idealizada é influenciada em grande parte, além de vários estudiosos *helenistas* da época, por duas principais figuras: **Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768) e suas obras *Reflexões sobre a Imitação das Obras de Arte Gregas na Pintura e na Escultura* (1756) e *Historia da Arte na Antigüidade* (1764), que cunharam o conhecido conceito de *nobre simplicidade e serena grandeza* como chave interpretativa da arte grega, famosa na época de Schiller; e **Christian Martin Wieland** (1733-1813), autor que Schiller admirava desde a juventude, uma das primeiras pessoas com quem teve contato quando chegou à Weimar e editor do importante periódico *Teuscher Merkur* (1773-1789), no qual Schiller publicou poesias e grande parte de seus artigos sobre história e que, segundo Beiser (2005, p. 93), é a principal influência do conceito de *graça* desenvolvido por Schiller em *Sobre Graça e Dignidade*: Wieland teria defendido um ideal de beleza moral inspirado no ideal grego de *kalos kai agathos*, que em muitos aspectos se assemelha ao conceito de beleza moral defendido por Schiller. Calvin Thomas (1902, p. 209) também afirma que foi sob orientação de Wieland que Schiller passou a se dedicar aos estudos da Antigüidade. Uma obra representativa dessa visão idealizada dos gregos é o poema *Os Deuses da Grécia* (1788), composição melancólica sobre a perda de uma ‘harmonia completa’ da humanidade grega.

preciso entender que, na verdade, a intenção de Schiller não é oferecer a interpretação do mito grego como uma *justificativa* ou *prova* para o seu conceito, como se essa interpretação estabelecesse uma norma com a qual o conceito de *graça* deve se ajustar. O procedimento de Schiller é apenas uma tentativa de *fornecer uma interpretação de um mito, sob o pressuposto de que o mito se articula de alguma forma intuitiva sobre o significado de um conceito*, servindo, assim, como uma noção descritiva que articula o significado de um conceito já em uso comum (cf. BEISER, 2005, p. 96). Quer dizer, a interpretação do mito não é uma dedução do conceito de *graça*, tampouco uma imagem normativa com a qual seu próprio conceito deverá se ajustar; trata-se apenas da descrição de uma síntese imaginativa, presente na Antigüidade grega, que pode nos ajudar a compreender a distinção existente entre uma beleza *fixa* e uma beleza *móvel*. Fechando o parêntese, sigamos o argumento.

A beleza *fixa*, representada por Vênus que nasce da espuma do mar completamente pronta e acabada, não é capaz de nenhuma variedade nem de nenhuma expansão. Essa é a beleza formada pela mera natureza, segundo a lei da necessidade. Com isso, Schiller quer designar aquela parte da beleza humana que não foi apenas *realizada* pelas forças da natureza, mas que também é *determinada apenas e somente por estas* (SGD, p.12). Schiller chama essa beleza *fixa* do corpo humano de *beleza arquitetônica* [*architektonisch*]: uma feliz proporção dos membros, uma voz agradável aos ouvidos, contornos e traços de uma face delicadamente delimitada, uma voz melodiosa, “*são vantagens que se tem de agradecer somente à natureza e à fortuna*” (SGD, p. 12).

Schiller ressalta que essa beleza arquitetônica *não* significa o mesmo que *perfeição técnica* da formação humana, se com isso se entende a reunião do múltiplo segundo fins, ou seja, a consideração do homem segundo um conceito ou finalidade que nele possamos pressupor (por ex, um ser dotado de razão e destinado a agir moralmente). Essa distinção pretende mostrar que julgar a beleza *arquitetônica* da formação humana nada tem a ver com um juízo determinado através de um conceito ou finalidade. A beleza *arquitetônica* significa apenas uma *propriedade de exposição*; significa apenas a beleza do corpo humano tal como aparece [*erscheinen*] imediatamente aos nossos sentidos, sem ser considerada através de alguma idéia ou conceito que tenhamos em pensamento.

Segundo Schiller, é preciso entender que, quando se trata da beleza *fixa* do homem, não se trata do que ele expressa, a sua finalidade como um ser dotado de capacidades racionais. Fosse esse o caso, sua beleza *fixa* estaria condicionada. A formação humana, diz Schiller, não é bela porque é uma expressão da destinação superior, se assim o fosse, esta mesma formação deixaria de ser bela logo que expressasse uma destinação inferior e, portanto, também o oposto desta formação seria belo logo que se pudesse apenas supor que ele expressasse aquela destinação superior (SGD, p.14). Isso tudo quer dizer que a beleza do corpo humano nada tem a ver com a pressuposição de uma idéia do que seja ou deve ser o homem, suas qualidades ou carências morais; de nada adiantaria um feio Sócrates reivindicar sua destinação como homem racional ou suas qualidades morais para justificar sua falta de beleza, assim como uma bela Cleópatra em nada deixaria de ser bela por suas faltas éticas.

(...) Embora a beleza arquitetônica da estrutura humana seja, portanto, condicionada pelo conceito que se encontra no fundamento da mesma e pelos fins que a natureza tem em vista para ela, o juízo estético, porém, a isola inteiramente destes fins e nada, senão o que pertence imediata e propriamente ao fenômeno, é tomado na representação da beleza⁷⁰.

Até esse ponto, Schiller revela grande influência kantiana e franco esforço em desenvolver conceitos presentes ao debate estético da época. A definição de beleza *arquitetônica*, distinta de uma *perfeição técnica*, segue de perto a distinção feita por Kant no §16 da *Crítica do Juízo*. Aquilo que Schiller chama de *beleza arquitetônica* e *perfeição técnica*, respectivamente, Kant denomina *beleza livre* (*pulchitudo vaga*) e *beleza aderente* (*pulchritudo adherens*): a beleza *livre* caracteriza-se por não pressupor nenhum conceito do que o objeto deva ser; a beleza *aderente* caracteriza-se por pressupor tal conceito (cf. KANT, 2002, p.75).

De acordo com Kant, se julgamos uma flor através do gosto, não levamos em consideração a finalidade que a flor possa ter na natureza – algo pelo qual o botânico se interessaria (teleologicamente). No julgamento de uma beleza *livre* (segundo a mera forma), diz Kant, o juízo de gosto é puro, isto é, *não é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim; e a satisfação sentida é ligada imediatamente à representação pela qual o objeto é dado (e não pensado)* (*Crítica do Juízo*, p. 76).

⁷⁰ SGD, p. 13

No entanto, quando julgamos a beleza *aderente*, estamos nos referindo aos objetos através do conceito de um fim particular, quer dizer, julgamos a beleza do objeto com relação a uma finalidade pressuposta, do que ele deva cumprir; por ex. a beleza de um edifício, de uma casa, do próprio ser humano, *pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deva ser, por conseguinte, um conceito de sua perfeição* (*Crítica do Juízo*, p. 76); o edifício e a casa devem, por ex. servir de moradia, de abrigo; o ser humano deve agir moralmente, de acordo com sua razão, etc. Nesse caso da beleza *aderente*, diz ainda Kant, o juízo de gosto é limitado ao conceito pressuposto, e então ele não é mais um juízo de gosto livre e puro.

Como se vê, a distinção estabelecida por Schiller está em pleno acordo com Kant. Quando Schiller diz que, ao se tratar da beleza *arquitetônica* da formação humana não se quer saber a finalidade dela, está concordando com Kant quando esse diz que *um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno determinado somente se o julgante não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstraísse dele em seu juízo* (*Crítica do Juízo*, p. 77).

Compreender essa diferença entre beleza *livre e aderente*, ou, se quiser, entre beleza *fixa e móvel*, adverte Kant, ajuda a resolver muitas divergências com relação aos juízos de gosto sobre a beleza. Não se trata de juízos corretos ou falsos, mas de juízos diferentes: um, segundo o que o sujeito tem diante dos sentidos; o outro, segundo o que o sujeito tem no pensamento; o primeiro profere um juízo-de-gosto puro, o segundo profere um juízo-de-gosto aplicado (cf. *Crítica do Juízo*, p.77).

Até aqui, como vimos, a definição de beleza *arquitetônica* segue de perto a definição de beleza da *Crítica do Juízo*. A partir desse ponto, o conceito de *graça* levará Schiller à concepção de *beleza moral*, que o afastará consideravelmente de Kant.

2.2.1.3. Graça como a beleza que tem origem no sujeito

Para seguirmos os argumentos de Schiller em direção à *graça*, retomemos nosso exemplo da beleza de Sócrates. Dizíamos que de nada adianta Sócrates reivindicar sua destinação ética para justificar sua falta de beleza na aparência. Não se tratava disso na *beleza arquitetônica*. No entanto, Sócrates é, enquanto homem, um ser capaz de ser causa de *si mesmo* e, com efeito, *causa absoluta e última dos seus estados e que pode*

modificar-se segundo razões que toma de si mesmo (SGD, p. 19). O modo de aparecer de Sócrates no mundo é, ainda que condicionado pelas leis físicas da natureza, dependente de *estados que ele mesmo determina em sua liberdade e não a natureza, segundo sua necessidade* (SGD, p.19). Schiller não fala de um Sócrates, mas esses são os primeiros princípios do conceito de *graça*.

Se o homem fosse apenas um ser sensível, a natureza determinaria completamente o modo de ele aparecer [*Erscheines*] no mundo. No entanto, diz Schiller, o homem é dotado de capacidade para ser sua própria causa absoluta. Ainda que as modificações e estados do homem no mundo sucedam *segundo* as leis físicas da natureza, não quer dizer que sucedam *destas* leis, i.e., não quer dizer que a *causa* seja a natureza. *Com o arbítrio, entra a contingência na criação* (SGD, p. 19).

A natureza é responsável apenas pela beleza daqueles fenômenos que decorrem dela, naturalmente. Mas pela beleza decorrente naqueles fenômenos determinados pelo espírito livre, a liberdade é quem deve responder (entenda-se aqui, provisoriamente, *fenômenos determinados pelo espírito livre* como manifestação corpórea arbitrariamente determinada pelo sujeito no mundo, seus movimentos intencionais em geral):

*Na medida, portanto, em que a pessoa ou o princípio livre no homem toma para si determinar o jogo dos fenômenos e por sua intervenção retira da natureza o poder de proteger a beleza da sua obra, então põe a si mesma no lugar da natureza.*⁷¹

Schiller está sustentando a tese de que há uma beleza específica nos movimentos corpóreos intencionais do homem, portanto, num modo de expressão de sua liberdade. Mas que tipo de beleza é essa? Que tipo de expressões livres do homem são essas? Se forem movimentos, que movimentos são esses e como ocorrem? Aos poucos Schiller responde algumas dessas questões, outras omite. O que previamente fica estabelecido até aqui é: a beleza humana não pode ser inteiramente creditada à natureza: parte dela decorre da vontade do sujeito.

⁷¹ SGD, p. 20

Retomando a definição que havia provisoriamente estabelecido ao interpretar o mito grego, segundo a qual a *graça é a beleza dos movimentos voluntários do sujeito*, Schiller procura mostrar quais são esses movimentos voluntários, na intenção de mostrar a beleza decorrente da vontade do sujeito.

A pessoa pode prescrever, diz Schiller, movimentos ao corpo de duas maneiras. A primeira **(a)** ocorre por sua vontade: move seu corpo de acordo com a intenção em realizar o movimento, por ex. virar o rosto para ver algo, esticar o braço para pegar um copo – nesse caso, Schiller denomina-os de *movimentos voluntários* [*willkürlich*] ou *intencionais*. Além destes, **(b)** há outra prescrição mais sutil da liberdade aos movimentos: existem várias maneiras de virar o rosto ou esticar o braço: posso realizá-los de modo brusco, lento, enérgico, delicado; quando falo, mexo os olhos, as mãos, minha fisionomia muda; quer dizer, além da minha intenção ao realizar determinado movimento, há algo de involuntário que se introduz neles e, então, ocorre que *neste momento, não tomo parte neste cálculo preciso e, portanto, algo é remetido aqui à natureza em mim* (SGD, p. 23). De acordo com Schiller, há algo de involuntário nos movimentos voluntários, que ele denomina como movimentos *simpáticos*⁷².

Essa parte *involuntária* no movimento voluntário, isto que *não é determinado pelo mero fim*, Schiller identifica como sendo um estado de ânimo, um modo de sentir do sujeito: *o movimento simpático acompanha a ação do ânimo e o estado de sensação do mesmo pelo qual ele é movido a esta ação* (SGD, p. 23). Esses traços *adicionais* ou involuntários, portanto, não derivam imediatamente da disposição da pessoa em realizar o movimento. O que deriva imediatamente da disposição arbitrária da pessoa é o movimento voluntário. No entanto, esse movimento é *contingente*, pois é arbitrário, o sujeito pode ou não querer realizar o movimento. Mas *se ele realizar*, então haverá, *necessariamente*, uma parte involuntária desse movimento. Logo, os movimentos simpáticos acompanham de modo *necessário* e *simultâneo* os movimentos voluntários.

Ocorre que a maneira disso se realizar no mundo sensível varia, observa Schiller, em cada pessoa. No que diz respeito aos movimentos *voluntários*, trata-se apenas da capacidade prática de escolher os meios para cumprir um movimento, para atingir um fim; essa capacidade é invariável: alcançar um copo com a mão, virar o rosto

⁷² No original, *sympathetische Bewegungen*

para olhar para o lado. Mas a parte *involuntária* desses movimentos são características particulares do agente na maneira de realizar um movimento. Segundo Schiller, essas características são expressões do *espírito* da cada um; digamos, o que particulariza cada um. Será justamente nesse *estado de sensação da pessoa*, expresso na parte involuntária do movimento voluntário que se deve buscar a *graça*.

Reunindo as definições, temos, até aqui, que *graça* é um atributo de movimentos *voluntários*, mas apenas encontrada na parte que parece⁷³ não intencional desse movimento.

Como consequência da distinção das maneiras de uma pessoa prescrever movimentos ao corpo, Schiller classifica, então, dois grandes gêneros de traços presentes no homem: **(1)** Os traços *falantes* (*sprechend*) ou mímicos que representam, segundo Schiller, *todo fenômeno do corpo que acompanha e expressa um estado de ânimo* (SGD, p.27); e **(2)** os traços *mudos* (*stumm*), que, do contrário, não são uma expressão da alma, mas apenas a *forma plástica que a natureza desenha no corpo humano* (SGD, p.29). Trata-se, aqui, de uma conceituação mais refinada para se referir aos traços que são naturais ao sujeito (beleza *arquitetônica*) e os traços que expressam vontade do sujeito, já esboçados anteriormente.

Os traços *mudos* se caracterizam por serem traços que não expressam ou revelam o caráter de uma pessoa. São características físicas que fazem com que um ser seja o que é objetivamente. Os traços pelos quais reconhecemos um animal como pássaro; os traços pelos quais reconhecemos um animal como cão; os traços pelos quais reconhecemos uma pessoa como homem ou mulher, enfim, características não particulares, mas impessoais.

Os traços *falantes* caracterizam-se, por sua vez, por expressarem o caráter ou espírito moral de um ser. São traços que falam, por exemplo, da personalidade de um homem, de *como* ele exerce sua capacidade de ser livre. Segundo Schiller, os traços *falantes* são as características que revelam a *aptidão moral* de um homem – e aqui há um ponto importante que o afasta de Kant e estabelece uma nova perspectiva: são *características de aparências da liberdade no mundo sensível*. Eles se expressam nas

⁷³ Schiller observa que a *graça* tem de ser ou *aparecer* algo involuntário, pois, pode ocorrer que alguém possa, pelo artifício [*Kunst*], estudo ou treinamento, aliar movimentos voluntários e simpáticos de modo a representar como faz um ator. Esse tipo Schiller chama de *graça imitada* ou *aprendida* (cf. SGD, p. 25).

ações do homem no mundo, em seus movimentos *voluntários*. Schiller acredita que o homem, em suas ações, *expressa* ou *revela*, corporalmente, sua capacidade ética, a ordenação moral de sua alma. E essa expressão corporal pode nos despertar um sentimento de beleza – aí temos a *graça*; ou nas palavras de Schiller, a *aptidão ética do homem se revela pela graça* (SGD, p. 33).

Note-se que, progressivamente, Schiller refinou aquela sua primeira distinção entre beleza *fixa* e beleza *móvel*. Agora, sustentando que existem movimentos voluntários nos quais o homem revela seu caráter moral de modo belo, podemos sintetizar as teses: **1)** existe uma *expressão* ou *aparência* da liberdade no mundo sensível; **1.1)** liberdade aqui significa auto-determinação, no sentido prático do agente ser o próprio fundamento causal em suas ações; portanto, é um fundamento supra-sensível; **1.2)** os movimentos corporais voluntários do sujeito expressam essa liberdade, no mundo sensível; e **2)** essa *expressão* ou *aparência* da liberdade no mundo sensível pode nos despertar um sentimento de beleza, pode ser *bela*. Essas afirmações nos permitem concluir que, de algum modo, **3)** existe, então, uma beleza decorrente da expressão da liberdade no mundo sensível.

Ao atribuir às ações morais um qualificativo de beleza, Schiller está postulando uma ligação que, aparentemente, parece contraditória: se, de um lado, as ações morais têm como causa fundamental a liberdade do agente, isto é, um fundamento inteligível, supra-sensível; e por outro, a beleza não tem outra causa senão a sensível, uma vez que é despertada pela experiência com os objetos no mundo fenomênico; como pode, então, que a *graça*, que é a expressão bela dos movimentos moralmente falantes, reúna ambos os fundamentos em si? Aqui se encontra o ponto de que depende todo o ensaio de Schiller: como pode a moralidade ser expressa belamente? Como pode a liberdade ser bela?

Schiller tem consciência que esse ponto é crucial. Não ignora a dificuldade em estabelecer a ligação entre moral e estética:

(...) Já do conceito de movimentos moralmente falantes resulta que eles têm de ter uma causa moral que está além do mundo sensível; da mesma forma, resulta do conceito de beleza que ela não tem nenhuma outra causa que a sensível e tem de ser ou, contudo, parecer um efeito da natureza completamente

*livre. Mas se o fundamento último dos movimentos moralmente falantes está necessariamente fora do mundo e o fundamento último da beleza, da mesma forma, está necessariamente dentro do mundo sensível, logo, a Graça, que deve combinar a ambos, parece conter uma contradição evidente.*⁷⁴

Segundo Beiser (cf. 2005, p. 102), nessa parte do ensaio em que se expressa a intenção em estabelecer uma ligação entre estética e moralidade, parece que Schiller tem em mente a afirmação do §59 da *Crítica do Juízo*, de que *a beleza é símbolo da moralidade*, mas não especifica as condições precisas que medeiam essa ligação, garantindo apenas que, embora seja uma qualidade que agrada aos sentidos, a beleza também satisfaz a razão.

- **Beleza como símbolo da liberdade moral**

Para Kant, como vimos no início do capítulo, o processo estético se caracteriza por um *livre-jogo* das faculdades cognitivas – entendimento e imaginação – que ocorre numa contemplação *desinteressada* (“*As faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isso em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento*⁷⁵”). Se diante de determinada representação, sentimos um prazer proveniente de uma livre vivificação das faculdades de conhecimento para uma atividade indeterminada, sem haver qualquer interesse precedente, então o objeto em questão é a *beleza*. A beleza seria o objeto desse sentimento causado pelo *livre jogo* das faculdades, sentimento que não pode ser determinado por princípio, regra, conceito ou fim, porque o sujeito deve sentir *imediatamente* esse prazer da simples reflexão. A reunião desses elementos os quais caracterizam a beleza permitiu Kant ver aí uma simbolização da moralidade.

Kant percebera que o juízo estético era um juízo que não estava designado para uma determinação cognitiva nem para uma averiguação moral. Numa contemplação estética *desinteressada*, as faculdades *jogam* livremente, imaginando várias associações, relações, sem ter uma designação específica a cumprir. Nesse desinteresse também estavam envolvidos a independência de sentidos ou sentimentos particulares, algo como uma ‘desparticularização’ que possibilita a comunicação universal com todos os homens

⁷⁴ SGD, p. 33

⁷⁵ *Crítica do Juízo*, §9, p. 62

dotados das mesmas condições mentais e capacidade para sentir aquele prazer de uma simples reflexão. Kant então percebeu que essa *indeterminação* do juízo estético evocava de modo privilegiado a idéia de que nem tudo na natureza é determinação, de que nem tudo na natureza é causa-efeito ou têm implacavelmente uma finalidade. O juízo estético acabava por *simbolizar a idéia de liberdade* – princípio fundamental na moralidade (cf. *Crítica do Juízo* - §59 – *Da Beleza como símbolo da moralidade*). Numa ação moral, segundo Kant, o fundamento de determinação da vontade do indivíduo deve ser tão somente a sua própria vontade *segundo leis universais da razão*⁷⁶. A vontade não pode estar subjugada a outra coisa que não seja a própria liberdade de escolha e ação do indivíduo no cumprimento da lei moral (KpV, §7 – *Lei fundamental da razão prática pura* - “Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”⁷⁷). Ou seja, a vontade não pode estar *determinada* a não ser por ela mesma ao cumprir a lei moral. Essa autonomia como auto-determinação é que Kant entendeu como sendo simbolizado por um juízo estético, que julga através de um sentimento de prazer da simples reflexão.

É essa liberdade também que está presente quando Kant afirma que *natureza é bela se ela ao mesmo tempo parece ser arte, e a arte somente pode ser denominada bela se tivermos consciência de que ela é arte e de que apesar disso nos parece ser natureza*. (cf. *Crítica do Juízo* - § 45 – *Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza*). Natureza parecer arte, arte parecer natureza; para Kant a *conformidade a fins* de uma representação, seja real (como na arte) ou pressuposta (na natureza), não interessa ao ajuizamento estético, pois, mais uma vez, trata-se de um *juízo desinteressado*, que mobiliza as faculdades cognitivas *livremente*, não se preocupando se um objeto *artístico* foi feito conforme certos preceitos ou se o artista seguiu certas regras, tampouco se um objeto da *natureza* pode ser pensado segundo alguma finalidade, tal como um biólogo pensaria cientificamente sobre uma planta. É a indeterminação (liberdade) *do juízo* que permite pensar que a arte *pareça* natureza e natureza *pareça* arte.

Schiller, por sua vez, entende as coisas de modo um pouco diferente. Com relação a essa *aparência* de liberdade que Kant afirma no §45 da *Crítica do Juízo*, para

⁷⁶ *Crítica do Juízo*, §59, p. 198

⁷⁷ KANT, *Crítica da Razão Prática*, §7 – *Lei Fundamental da razão prática pura*

Schiller não se trata apenas de uma abstração da *conformidade a fins* de um objeto em função do *desinteresse* do juízo estético; para Schiller essa abstração significa pressupor, ilusoriamente, no objeto mesmo, uma autonomia, para então julgá-lo de acordo com o princípio da liberdade moral. Para Schiller não se trata apenas de abstrair a *conformidade a fins* de um objeto em função do *desinteresse* do juízo, porque o juízo estético schilleriano não se caracteriza simplesmente como um *livre jogo* das faculdades cognitivas: o juízo estético para Schiller está sob o abrigo da *razão prática* e julga segundo a forma da vontade pura.

Assim, se para Kant a beleza evocava a liberdade moral, para Schiller ela é antes o próprio efeito dessa liberdade. A beleza para Schiller não é simplesmente símbolo da moralidade, mas antes a sua própria implicação. O indivíduo que não for capaz de reconhecer o princípio de auto-determinação prática e pressupô-lo ilusoriamente (Schiller diria, *esteticamente*) nos objetos, não será capaz de perceber a verdadeira beleza (isso tudo já estava presente na teoria exposta em *Kallias ou Sobre a Beleza*, como vimos no início do capítulo).

Desse modo, quando Beiser diz, como citamos acima, que ao tratar da relação entre moral e estética Schiller não especificava as condições que medeiam essa ligação, bastava o comentador recorrer à argumentação de *Kallias* para esclarecer melhor o que ele próprio identificou como sintoma: que para Schiller a *beleza também satisfaz* – quase exclusivamente – *a razão*. Assim também, quando acima perguntávamos retoricamente a Schiller ‘como pode a liberdade ser bela?’, certamente ele responderia que é pelo fato de a beleza ser a própria expressão da liberdade, e não apenas sua simbolização.

Retomando a argumentação entorno da *graça*, Schiller afirma que o único modo de superar a aparente contradição entre moral e estética é supor que “*a causa moral no ânimo, que está no fundamento da Graça, produz necessariamente na sensibilidade dependente dele justamente aquele estado que contém em si as condições naturais do belo*” (SGD, p. 33). Mesmo prescindindo, inicialmente, de maiores explicações, podemos verificar que Schiller está afirmando que é a *causa moral* que produz as

condições para a beleza. Se a liberdade é que possibilita as condições para a beleza, logo ela também a *condiciona*.

Nesse sentido, o que torna um traço ou movimento moralmente falante *mais* ou *menos* gracioso? De que maneira a liberdade deve possibilitar as condições para esse tipo de beleza que é a *graça*? Schiller formula a questão nos seguintes termos:

*(...) temos de buscar a beleza dos movimentos livres na constituição ética do espírito que os dita. E, então, surge a questão: qual constituição pessoal permite a maior liberdade aos instrumentos sensíveis da vontade e quais sensações morais se combinam melhor com a beleza na expressão?*⁷⁸

Mas antes de seguirmos a resposta dada por Schiller com relação a qual o estado de ânimo mais favorável à expressão da beleza, devemos fazer um parêntese para considerar um ponto importante e recorrente no ensaio: a idéia de que há uma *beleza decorrente da liberdade que aparece no mundo sensível*. Depois disso voltaremos à resposta de Schiller.

- **Beleza como liberdade na aparência em *Sobre Graça e Dignidade***

Que a beleza seja a expressão da *liberdade na aparência* sensível é a conclusão que tiramos das afirmações que Schiller nos forneceu. Ocorre que em nenhum momento do ensaio *Sobre Graça e Dignidade* a beleza é definida precisamente nos termos da *liberdade na aparência*. O que Schiller escreve em certas passagens é que a beleza decorre de *idéias ou conceitos da razão*, mas não especificamente da idéia de *liberdade*. Schiller afirma em certas passagens do ensaio, por exemplo, que:

*A beleza arquitetônica do homem é, portanto, ...a expressão sensível de um conceito da razão; mas ela não o é em nenhum outro sentido e com mais nenhum direito que, em geral, toda formação bela da natureza.*⁷⁹

Ou ainda,

⁷⁸ SGD, p. 34

⁷⁹ SGD, p. 18

*Na graça, ao contrário, como na beleza em geral, a razão vê satisfeita sua exigência na sensibilidade e inesperadamente uma de suas idéias vai ao seu encontro no fenômeno.*⁸⁰

Qual idéia da razão é essa, quais suas propriedades e o quê torna possível a percebermos nas aparências sensíveis, Schiller realmente não especifica. Não apenas não especifica como admite que essa *é uma questão demasiado importante para ser respondida aqui apenas de passagem, e cuja discussão deixo, portanto, para uma analítica do belo* (SGD, p. 17). Essa promessa de uma ‘analítica do belo’ é, na verdade, a mesma envolvida no planejado diálogo filosófico que apresentaria a teoria estética schilleriana, o qual seria intitulado *Kallias ou Sobre a Beleza*⁸¹, mas que acabou não sendo realizado, tendo chegado até nós apenas sob a forma da correspondência em que essa teoria foi esboçada. Como vimos, quando expomos as principais idéias dessa correspondência, ali há uma definição na qual o conceito da razão é especificado: a beleza é definida como *liberdade* na aparência.

Essa questão foi bem observada por Beckenkamp (*in* BORGES e HECK, 2005, p. 127), que chama a atenção para o fato de, para um leitor que conheça a formulação expressa em *Kallias* – *beleza é liberdade na aparência* [*Freiheit in der Erscheinung*] – pode ser compreensível que o *conceito da razão* envolvido em *Sobre Graça e Dignidade* é a liberdade. Ocorre que nem nesse ensaio, nem em qualquer outro publicado em vida, Schiller expressou sua definição de beleza nesses justos termos. O fato de evitar publicar essa definição tão incisivamente apresentada na correspondência com Körner torna-se uma questão problemática. Aqui ocorre, justamente, aquilo que Beiser afirmava ser uma das grandes dificuldades na compreensão de *Sobre Graça e Dignidade*: o fato de pressupor premissas nunca explicadas (cf. 2005, p. 80).

⁸⁰ SGD, p. 56

⁸¹ Cf. carta de Schiller a Christian Gottlieb Körner, escrita em 21 de dezembro de 1792: “*Creio ter encontrado o conceito objetivo do belo, que se qualifica eo ipso também para um princípio objetivo do gosto, com o que Kant se desespera. Ordenarei meus pensamentos sobre isso e os publicarei num diálogo, Kallias ou sobre a beleza, na próxima páscoa. Uma tal forma é extremamente adequada a essa matéria, e o caráter conforme a arte eleva o meu interesse no seu tratamento. Como a maioria das opiniões dos estetas sobre o belo não serão mencionadas e quero tornar minhas proposições perceptíveis, tanto quanto possível, em casos singulares, resultará disso um livro efetivo do tamanho do Visionário**”. (apud BARBOSA, 2002, p. 12 – Introdução à tradução para o português das *Kalliasbriefe*)

*Schiller refere-se a sua novela, “*Der Geisterseher. Eine interessante Geschichte aus den Papieren des Grafen Von O****”, narrativa fantástica, de 1788. Há uma antiga tradução dessa novela para o português, de João Felix Pereira (1822-1891), escritor erudito de vasta produção, como traduções da *Ilíada* e *Odisséia*, direto do grego. Ver *O Visionário, Romance de Schiller*. Tradução de João Felix Pereira – Lisboa: Typographia de A. J. F. Flores, 1852.

Além disso, a questão levanta suspeita e permite questionarmos as razões pelas quais essa definição de beleza não foi, em nenhum dos escritos publicados em vida, expressa por Schiller precisamente nesses termos. Haveria, realmente, grandes problemas na definição de beleza nesses termos de *'liberdade na aparência'*? Essa definição envolveria Schiller em outras questões mais profundas e trabalhosas? Haveria alguma incoerência em introduzir precisamente essa definição de beleza no ensaio *Sobre Graça e Dignidade*? Qual seria o preço a ser pago? Ou essa é uma questão secundária que não implica em maiores dificuldades, sendo possível entender que o conceito envolvido é o de liberdade? Beckenkamp comenta apenas que talvez Schiller estivesse evitando apresentar a definição de beleza nos termos *liberdade na aparência* porque isso o *envolveria diretamente no problema da fundamentação deste seu novo conceito de liberdade* (in BORGES e HECK, 2005, p. 127).

Frederick Beiser também atenta para esse ponto e ratifica a *demasiada importância da questão*, apontada pelo próprio Schiller, e pergunta-se por que, se é tão crucial entender que a idéia da razão envolvida na beleza é a liberdade, Schiller *não introduziu explicitamente a definição de beleza desenvolvida em Kallias no ensaio Sobre Graça e Dignidade*? (cf. 2005, p. 104) A primeira e mais evidente explicação estaria nas próprias palavras de Schiller: o fato de que isso o levaria para longe de sua tarefa imediata que é definir uma forma específica de beleza – a *graça*. A segunda explicação se pautaria na suposição de haver uma profunda incoerência na argumentação de Schiller: Beiser observa que, de acordo com essa segunda interpretação, haveria um conflito fundamental entre o conceito de liberdade desenvolvido em *Kallias* e o conceito de liberdade desenvolvido em *Sobre Graça e Dignidade*: por isso Schiller não teria expressado a beleza nos termos *liberdade na aparência*.

Em *Kallias*, como vimos, Schiller argumenta que para entender corretamente o fenômeno da beleza é preciso tratar os objetos belos no mundo sensível *como se* fossem auto-determinados, *como se* fossem dotados de liberdade, tal como um agente moralmente livre. Isso nos permitiria ter um critério *objetivo* com o qual identificaríamos o quê qualifica um objeto para uma experiência estética. No entanto, como se vê, se trata do princípio do *como se*, a liberdade é tida como um princípio

heurístico, metafórico, porque se refere a objetos naturais ou artísticos que, efetivamente, não possuem liberdade.

Mas, afirma Beiser, se em *Kallias* a liberdade é *metafórica*, em *Sobre Graça e Dignidade* ela é *literal* (cf. 2005, p. 104). Nesse ensaio, Schiller trata de expressões *genuínas* da liberdade, pois não está se referindo a *objetos* naturais ou artísticos, mas está falando de *movimentos voluntários do homem*, um ser que é propriamente livre, que tem a capacidade de ser sua própria causa ao agir. O que está em jogo nos dois escritos de Schiller é *um e mesmo conceito de liberdade*: trata-se da *liberdade como auto-determinação, liberdade de constrangimento por causas externas e de agir de acordo com a fundamentação apresentada pelo próprio agente*. Se compreendido esse ponto, entende Beiser, não há incoerência alguma em se entender que o conceito de liberdade desenvolvido em *Kallias* foi aplicado no ensaio *Sobre Graça e Dignidade* e, portanto, esse não seria um motivo razoável para explicar a não publicação da definição de beleza nos termos de *liberdade aparência*, porque se trata do mesmo conceito.

Essa observação de Beiser nos permite desconfiar que a definição de beleza nos precisos termos *liberdade na aparência* talvez não seja uma grave omissão que comprometa o ensaio. O que realmente é uma omissão grave é o fato de Schiller não ter publicado sua teoria estética ou não tê-la explicado melhor em *Sobre Graça e Dignidade*. De fato, esse ponto gera problemas. Mas a idéia de que há uma beleza decorrente da expressão da liberdade no mundo sensível, ou melhor, que há movimentos moralmente falantes que expressam *graça*, é algo possível de entender com os próprios argumentos de *Sobre Graça e Dignidade*. Retomemos, agora, a resposta de Schiller à aparente contradição exposta na *graça*.

2.2.1.4. Graça como expressão sensível da *Bela Alma*

Perguntava-se Schiller: o que torna um traço ou movimento moralmente falante mais ou menos gracioso? Como pode a expressão da liberdade ser bela? Qual

constituição pessoal permite maior liberdade aos *movimentos moralmente falantes* para que seja possível esse tipo de beleza que é a *graça*?

Schiller entende que é possível pensar em três relações entre as nossas instâncias sensíveis e racionais. Ou o homem resiste e reprime suas inclinações impondo sua razão; ou não impõe sua razão e segue o curso de seus desejos; ou então, concilia harmonicamente razão e inclinação⁸²:

*Ou homem reprime as exigências da sua natureza sensível, para proceder segundo as exigências mais elevadas da sua natureza racional; ou ele inverte isto e submete a parte racional do seu ser à parte sensível e segue, portanto, somente o abalo com o qual a necessidade natural o impele do mesmo modo que aos outros fenômenos; ou os impulsos da última se põem em harmonia com as leis da primeira e o homem é unificado [einig] consigo mesmo.*⁸³

A primeira relação, onde o homem reprime as exigências da sua natureza sensível em nome de seu princípio racional, exige dele um grande esforço em afastar ou inibir seus desejos. Essa relação no homem se dará a conhecer no fenômeno como coerção de uma parte constitutiva do homem – sua natureza sensível. Para Schiller, ainda que essa relação apresente *dignidade* (como veremos especificamente mais adiante), aí não pode haver beleza ou *graça*, uma vez que há conflito.

A segunda relação, onde o homem deixa que o impulso livre da natureza o domine, onde seus desejos imperam sobre seus princípios racionais, caracteriza-se como um modo ainda mais afastado da beleza, porque sequer apresenta uma expressão moral em suas ações. Nesse estado, diz Schiller, *toda resistência da força moral foi abrandada e a natureza é posta nele em completa liberdade* (SGD, p. 36).

Assim, resta apenas a relação em que, segundo Schiller, no estado de ânimo do homem concordam, harmonicamente, *razão e sensibilidade, dever e inclinação*. Trata-se da situação em que o agente, cumprindo o *dever* moral, não sofre constrangimento de

⁸² Mais tarde, nas *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, Schiller definiria essas relações identificando o selvagem, o bárbaro e o homem cultivado: “... *selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. (...) e o homem cultivado, que faz da natureza uma amiga e honra sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio*”, CEE, Carta IV, p. 29

⁸³ SGD, p. 35

qualquer ordem, antes faz participar sua inclinação nesse cumprimento. A ação moral ocorre *espontaneamente*. Desse modo, o sujeito que age com a *maior* liberdade, significando essa o não constrangimento, seja de qualquer ordem, deve ser *belo*, deve ser *gracioso*.

Pressupondo que essa é a relação ou *constituição pessoal* que apresenta maior liberdade e, por isso, *graça*, Schiller passa a tratar da própria relação e a justificar a sua possibilidade enquanto ação moral.

De saída, Schiller lamenta que a moral tenha cessado de falar a linguagem dessa harmoniosa relação entre razão e sensibilidade em nome de rígidas determinações morais. Lamenta o fato de a *inclinação sensível ser tida como companheira pouco confiável, muito ambígua do sentimento ético e o contentamento, um acréscimo duvidoso às determinações morais* (SGD, p. 37). Essa perspectiva de ver as inclinações como uma influência negativa sobre as ações do homem, que podem levar o agente a realizar ações moralmente condenáveis, Schiller denomina de modo *rigorista* da moral – retomando a mesma denominação feita por Kant, em *Religião nos Limites da Simples Razão* (1793), entre *rigoristas* e *latifundiários* da moral.

Claro que não é apenas a denominação de *rigorismo* em matéria de moral que Schiller segue de perto Kant, mas é a própria filosofia prática kantiana que Schiller está a tratar.

- **Filosofia moral de Kant**

Como se sabe, a filosofia prática de Kant encontra sua principal formulação na *Crítica da Razão Prática* (1788) – além dos importantes textos *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785), *Metafísica dos Costumes* (1797) e *Religião nos Limites da Simples Razão* (1793). Ao realizar a *Crítica da Razão Pura* (1781), crítica das pretensões da razão teórica no que diz respeito ao conhecimento, Kant concluiu que, para além daquilo que é objeto de nossa experiência sensível (no espaço e no tempo), nos é vedado conhecimento legítimo: não podemos conhecer as *coisas em si*, mas apenas seus *fenômenos* sensíveis. A razão cognoscitiva está limitada à esfera da experiência sensível: só podemos conhecer dos objetos as modificações que esses

apresentam à nossa faculdade sensível, quer dizer, apenas aquilo que nos aparece no espaço e no tempo. Entretanto, além desse mundo *sensível* cognoscível, a razão sobrepõe um mundo *inteligível*, um mundo *numênico*: a razão pressupõe certas *Idéias* – imortalidade da alma, presença da liberdade no mundo e a existência de Deus – na intenção de conferir significado e totalidade à experiência. Há coisas que podemos realmente *conhecer* e coisas que podemos apenas *pensar*.

Essa fundamentação especulativa permitiu a Kant desenvolver suas investigações no que diz respeito à razão *prática*, isto é, da razão como princípio exclusivo e determinante da vontade e ações do homem no mundo. Aquelas *Idéias* da Razão, antes tidas como inacessíveis teoricamente, no entanto, agora são encaradas como princípios norteadores das nossas ações morais no mundo. Pois, se *não podemos demonstrar a imortalidade da alma nem a existência de Deus, nem por isso, quando agirmos com base na razão, podemos nos furtar de postular a imortalidade da alma e a existência de Deus* (FIGUEIREDO, 2005, p. 56); ou seja, não podemos deixar de pressupor um sentido ou finalidade para nossas ações no mundo. Se na *crítica da razão pura* a preocupação era limitar a razão cognoscitiva à experiência sensível, na *crítica da razão prática* a preocupação é de não limitá-la a essa experiência. Esse é o assunto de uma *metafísica moral*: a busca pelo princípio supremo da moralidade – demonstrar a existência de uma *razão pura prática*, i.e., que a razão é suficiente *por si só* para determinar e mover a vontade⁸⁴; podemos determinar, racionalmente e *a priori*, aquilo que se *deve* fazer; somente sob esse pressuposto é que será possível a existência de princípios morais válidos para todos os homens.

Na *Analítica da Razão Prática Pura*, Kant faz uma distinção das regras que determinam nossa vontade entre *máximas* e *leis*. As *máximas* caracterizam-se por serem princípios práticos *subjetivos*, proposições que o sujeito considera válidas apenas para a vontade dele; as *leis* são princípios práticos *objetivos*, proposições válidas para a vontade de todo ente racional⁸⁵. As *leis* expressam uma *necessidade objetiva* da ação: se a razão determinasse *completamente* a vontade do agente, a ação ocorreria *inevitavelmente* segundo essa regra. Ocorre que a vontade do homem não é determinada apenas pela razão, sua vontade não é *divina* ou *santa*, mas também sofre determinações como um ser da natureza, dotado de desejos e inclinações sensíveis. Assim, essas

⁸⁴ Cf. KANT, 2002, p. 25-26

⁸⁵ KANT, 2002, p. 32

proposições racionais *objetivas* (as *leis*) tomam, se devem se tornar leis universais, a forma de uma ordem ou mandamento, ou como diz Kant, *imperativos*. Esses imperativos, por sua vez, são ou *hipotéticos* (se queres, deves...) ou *categóricos* (deves porque deves). Os primeiros dependem das disposições particulares do agente na intenção em atingir um fim prático; os segundos não dependem das condições subjetivas acidentais: expressam leis práticas válidas incondicionalmente para todo ser racional. Portanto, para que princípios práticos se tornem leis práticas universalmente válidas, o sujeito deverá representá-los *como princípios que contêm o fundamento determinante da vontade não segundo a matéria, mas simplesmente segundo a forma*⁸⁶. Isto quer dizer que, para a vontade ser moral, ela deve ser determinada por um princípio universalmente válido, no qual todo fundamento particular ou fim subjetivo do agente seja abstraído. A condição de possibilidade de uma lei moral está no fato da possibilidade de pensarmos um fundamento determinante para a nossa vontade que seja *formal* e universalmente válido para todos os homens. A lei moral, segundo Kant, define-se desse modo:

*Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa sempre valer ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal.*⁸⁷

Portanto, o valor moral de uma ação consiste, segundo Kant, no fato de seu princípio determinante ser racional, *a priori* e universalmente válido. Mas não basta que uma ação seja realizada *conforme a lei* moral; é preciso que a vontade do agente seja determinada *imediatamente* pela lei, sem a mediação de qualquer sentimento ou inclinação. Ao fazer caridade aos necessitados por *puro dever*, essa será uma ação *moral*; mas se justifico tal ação como movida por compaixão ou outro sentimento qualquer como motivo da ação, como fundamento determinante da vontade, poderá haver *legalidade*, mas não *moralidade*. O valor moral intrínseco de uma ação está no *motivo* [*Bewegungsgrund*] da ação, se é ou não a própria lei moral, e não no impulso [*Triebfeder*] subjetivo ou inclinação que me fez agir de tal modo:

*O essencial de todo valor moral das ações depende de **que a lei moral determine imediatamente a vontade**. Com efeito, se a determinação da vontade acontecer **conforme a lei moral**, mas somente através de um sentimento, seja*

⁸⁶ Idem, p. 45

⁸⁷ Idem, p. 51 (§ 7. *Lei Fundamental da razão prática pura*)

*ele de que espécie for e que tenha de ser pressuposto para que a lei moral se torne um fundamento determinante suficiente da vontade, por conseguinte não por causa da lei, nessa caso a ação em verdade conterà legalidade mas não moralidade.*⁸⁸

O conceito de dever não é um conceito empírico. A lei moral não é fundamentada a partir da experiência. A moralidade consiste na ação ser determinada imediata e exclusivamente pelo dever. Não importa, para Kant, se o impulso ou inclinação sensível do agente coincida com a lei moral. Não importa se sinto ou não simpatia por alguém ao salvá-la de um incêndio, seria um *dever* salvá-la. O valor moral de uma ação não pode ficar à *mercê* ou na dependência de uma circunstância, de uma coincidência entre inclinação e dever – não poder haver contingência no fundamento que determina a vontade. É preciso que a vontade seja determinada de tal modo que o princípio pelo qual ela é determinada seja um princípio válido para todo e qualquer agente. Não podem entrar em jogo, então, motivos particulares ou fins subjetivos, senão somente universais. E além de não podermos confiar o fundamento determinante de nossa vontade às inclinações, é preciso inibi-las do motivo de nossas ações; é preciso sujeitá-las à obediência da lei moral. Diz Kant,

*(...) As próprias inclinações, porém, como fontes das necessidades, tão longe estão de possuir um valor absoluto que as torne desejáveis em si mesmas que, muito pelo contrário, melhor deve ser o desejo universal de todos os seres racionais em libertar-se totalmente delas.*⁸⁹

De nada adianta, diz Schiller, pensando sob a perspectiva kantiana, o *aplausos da sensibilidade* como testemunho da eticidade da ação: a *inclinação numa ação livre nada prova da pura conformidade ao dever desta ação* (SGD, p. 38). Schiller admite estar plenamente de acordo com o *rigor* desse princípio do fundamento determinante da vontade em uma ação moral. Entretanto, entende que para o *ideal de perfeição ético* do homem isso não é o bastante:

⁸⁸ KANT, 2002, p. 114

⁸⁹ *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, p. 58

Se estou, a saber, tão convencido – e justo porque estou – de que a parte da inclinação numa ação livre nada prova da pura conformidade ao dever desta ação, logo, creio poder concluir justo a partir disso que a perfeição ética do homem só pode ser esclarecida a partir desta participação da sua inclinação no seu agir [Handeln] moral. O homem, a saber, não está destinado a executar ações éticas singulares, mas a ser um ser ético.⁹⁰

Para Schiller, ainda que o *espírito* da proposta prática kantiana seja o melhor possível e da melhor intenção, a *letra* dessa filosofia poderia induzir a interpretações equivocadas e confusas da necessidade do *dever* moral. Schiller entende que,

Na filosofia moral de Kant, a idéia do dever é exposta com uma dureza diante da qual toda a Graça recua e que poderia facilmente induzir um entendimento fraco a buscar a perfeição moral na via de um asceticismo obscuro e monástico.⁹¹

Trata-se, aqui, do *incômodo* de Schiller diante da filosofia prática kantiana, que aponte nas considerações iniciais. Nessa parte do ensaio notamos que Schiller compreende a perspectiva *transcendental* na qual a doutrina kantiana estrutura-se; isto é, Schiller compreende que a busca pelas condições de possibilidade e legitimidade de um princípio supremo para a moralidade, necessário e universalmente válido para todos os homens, exigiu de Kant a distinção entre forma e conteúdo do fundamento determinante da vontade. Com efeito, aquilo que era material – inclinações ou fins subjetivos – deveria ser deixados de lado, em nome de um princípio *a priori* formal – o *dever*. Schiller não questiona os pressupostos fundamentais do *dever* – racional e imediato. Mas perturba-lhe o fato de a doutrina kantiana apresentar as inclinações sensíveis, justamente em nome do *dever*, como companheiras indesejáveis nas ações morais. Incomoda-lhe o fato de o supremo valor moral do homem estar depositado numa condição de acordo com a qual uma parte das forças vitais do homem é subjugada.

No entanto, Schiller entende como justificável e admissível o procedimento kantiano ao expor a idéia de *dever* com tamanha dureza, visto a situação em que se encontrava a moral naquele momento. O diagnóstico schilleriano relata que a moral

⁹⁰ SGD, p. 38

⁹¹ SGD, p. 39

encontrava-se, na época de Kant, diante de um *materialismo grosseiro nos princípios morais* por um lado, e de um *duvidoso princípio de perfeição* por outro. Schiller entende que Kant

*não tinha de instruir a ignorância, mas tinha de repreender a perversão. A cura exigia abalo e não lisonja e persuasão e, quanto mais duro fosse o contraste do princípio de verdade com as máximas dominantes, mais ele podia esperar despertar a reflexão sobre isso. Ele foi o Drácon da sua época, pois ela ainda não lhe pareceu nem digna nem receptiva a um Sólon.*⁹²

Entretanto, ainda que seja justificável, ao garantir a possibilidade da independência racional diante da força dos impulsos sensíveis, para Schiller, a solução kantiana é unilateral e limitada. Mais adiante comentarei melhor esse diagnóstico da limitação da resposta kantiana. Por ora, basta entendermos que aqui se trata de uma concepção schilleriana de homem (re)unificado, uma idéia na qual, ao se falar em perfeição moral, se deve considerar todas as forças vitais do homem na execução de suas ações. Para Schiller, a resposta de Kant é *unilateral* porque subjuga a esfera sensível do homem; e *limitada* porque, apesar de apresentar as condições de possibilidade da liberdade autônoma, não apresenta as condições de sua *realização*.

Schiller concorda, portanto, com o princípio e a necessidade do *rigorismo* da lei moral, mas entende que a perfeição ética do homem está além: encontra-se quando a obediência à razão se tornou em *motivo de contentamento*; não bastaria apenas agir *conforme* a lei, mas antes *ser um ente moral*, o homem ético compreendido na totalidade de suas forças vitais. Desse modo, uma conduta moral de tal envergadura, na qual haja harmonia entre a obediência ao *dever* e as inclinações sensíveis da vontade, seria dotada da magnitude de uma *conduta moral bela*, a qual Schiller denomina de *bela alma* [*die schöne Seele*].

Chama-se uma bela alma aquela em que o sentimento ético finalmente se assegurou de todas as sensações do homem, até ao grau em que, sem temor, pode deixar ao afeto a direção da vontade e nunca corre o risco de

⁹² SGD, p. 40

*estar em contradição com as decisões do mesmo. Por isso, numa alma bela, as ações singulares não são propriamente éticas, mas o caráter todo o é.*⁹³

A conduta do homem dotado de uma *bela alma* não é a conduta de um caráter que *atingiu* um grau de perfeição moral, uma vez que a moral é a esfera do *dever-ser*, e não daquilo que *é* ou *tornou-se* e não mais se desenvolve. É da natureza humana o estado de ânimo ser alterável; assim é sua condição física normal de existência. A conduta do homem dotado de uma *bela alma* é a conduta de um homem que apresenta envergadura moral tal que, em suas ações, demonstra que tem profundamente internalizada a lei moral; que, devido à disciplina, contenção, auto-controle, suas inclinações já não lhe causam sofrimento no cumprimento do dever moral, mas antes apresentam uma regularidade e constância ética.

A disposição de ânimo numa *bela alma* é a disposição que apresenta a maior liberdade, pois o conflito entre razão e sensibilidade está, ainda que jamais plenamente resolvido, mais próximo de uma harmonia, mais próximo do que Schiller concebe como perfeição moral. A expressão no mundo sensível desse estado de ânimo, segundo Schiller, só pode ser graciosa: é a *Graça*. A *graça* é a expressão de uma *bela alma* no mundo fenomênico:

*É, portanto, numa bela alma que sensibilidade e razão, dever e inclinação se harmonizam e a graça é a sua expressão no fenômeno. É apenas a serviço de uma bela alma que a natureza pode, ao mesmo tempo, ter liberdade e conservar sua forma, pois ela perde a primeira sob o domínio de um ânimo severo e a última, sob a anarquia da sensibilidade.*⁹⁴

A explicação de Schiller de *como* exatamente essa expressão da *alma bela* é identificada nos movimentos corporais do homem é vaga e eventual.

(...) Todos os movimentos que partem dela [da alma bela] serão leves, suaves e, contudo, vivos. O olho brilhará sereno e livre e a sensação cintilará no mesmo. A boca receberá, da suavidade do coração, uma Graça que nenhuma dissimulação pode fingir. Não será percebida nenhuma tensão na face nem nenhuma coerção nos movimentos voluntários, pois a alma não conhece

⁹³ SGD, p. 42

⁹⁴ SGD, p. 42

*nenhum. A voz será música e moverá o coração com a corrente pura das suas modulações.*⁹⁵

Essa explicação imprecisa de como se expressam os movimentos *graciosos* talvez seja esclarecida mais adiante quando considerarmos que a representação da *beleza moral* é, diante da *dignidade* de uma ação, problemática, uma vez que não temos como saber os reais motivos das ações de alguém que age de tal modo que parece haver harmonia entre suas inclinações sensíveis e o dever moral. Essa aparência de uma *bela alma*, de uma serenidade de alma, pode ser, no fundo, insensibilidade ou indiferença, a pessoa pode estar disfarçando, enfim; Schiller dirá em outro ensaio, escrito nessa mesma época, que *enquanto não nos convencerem de que a serenidade da alma não é um efeito da insensibilidade, jamais saberemos se ela é um efeito de sua força moral*⁹⁶. Voltaremos a esse ponto ao tratarmos o conceito de *dignidade*.

Por fim, Schiller conclui a primeira parte do ensaio *Sobre Graça e Dignidade*, referente ao conceito de *Graça*. Recapitulando o raciocínio: **1)** Partindo da interpretação de um antigo mito grego, Schiller havia distinguido dois tipos de beleza, a beleza *fixa* e a beleza *móvel*. **2)** Observou que o corpo humano possui uma beleza dada pela natureza, a beleza *arquitetônica*; **3)** mas que ele também tem a capacidade de expressar uma beleza que não lhe é dada pela natureza, mas alcançada por seus movimentos *voluntários*. **4)** Dizia Schiller que os movimentos corporais expressam *sentimentos morais*, revelam o caráter do agente. Desse modo, **5)** o caráter que apresentasse maior liberdade em sua constituição seria mais favorável à beleza (porque beleza é a expressão fenomênica de uma Idéia da razão – como vimos, definida em *Kallias* como a *liberdade* no fenômeno. **6)** A *bela alma*, na qual há harmonia entre as forças vitais do homem, razão e sensibilidade, é a constituição de caráter que apresenta maior liberdade; **7)** e o modo pelo qual sua liberdade moral se faz conhecer é a *Graça* – expressão da beleza moral.

⁹⁵ *Idem*

⁹⁶ *Acerca do Patético*, in *Teoria da Tragédia*, tradução e notas de Anatol Rosenfeld, São Paulo: EPU. Pág. 113

2.2.2. O conceito de *Dignidade*

Como vimos anteriormente, a *Graça* se caracteriza como a expressão estética de uma *bela alma*, ou seja, a conduta moral humana que se caracteriza por uma relação de harmonia entre a razão e a sensibilidade pode expressar no mundo fenomênico, através dos movimentos do corpo, uma *aparência* que nos desperta um sentimento de beleza, *aparência* que Schiller denomina de *Graça* [*Anmut*]. A conduta moral aqui envolvida consiste em o agente buscar, continuamente, a preservação de uma constância moral de modo que suas inclinações e desejos sejam constantemente disciplinados e cultivados para o exercício da ação moral; o dever do agente se traduz em buscar, senão *superar*, ao menos *apaziguar* o conflito entre princípios racionais e desejos sensíveis, de modo que cumprir o *dever* moral torne-se uma espontaneidade. Essa é uma forma – harmoniosa – de expressão da liberdade no mundo fenomênico – e segundo Schiller, a mais perfeita⁹⁷: consiste na mais alta destinação humana, o *fruto mais maduro de sua humanidade* (SGD, p. 44), no qual o homem é *um todo harmonizante*.

A condição essencial para que seja possível a expressão estética da *Graça* na conduta do homem é, portanto, a expressão de uma disposição de equilíbrio ou harmonia entre suas forças vitais. Mas Schiller tem a consciência de que essa harmonia nunca é *plenamente* realizada: trata-se apenas de uma *idéia*, um ideal que cabe ao homem constantemente buscar, *se empenhar com vigilância contínua* (SGD, p. 44). Isso porque é da natureza humana a mudança dos estados sensíveis; é da condição física da existência do homem a mutabilidade de seus impulsos [*Trieb*] e a própria adversidade da natureza.

Quando, em certas situações, as condições físicas de existência impossibilitam essa disposição harmônica que, para Schiller, deve esperar-se normalmente e o homem, ainda assim, impõe o dever moral sobre seus impulsos, implicando essa ação sacrifício ou sofrimento, então, aí haverá uma ação não mais *moralmente bela*, mas *moralmente grande*; aí haverá uma disposição humana que Schiller chama de *sublime*; e a expressão no fenômeno dessa disposição denomina-se *dignidade*. A segunda parte do ensaio *Sobre Graça e Dignidade* dedica-se a expor esse conceito, que Schiller define assim: *O*

⁹⁷ Como ficará claro mais adiante, na verdade, a *graça* só se legitima como o *fruto mais maduro da humanidade* em relação com a *dignidade*. Veremos que a *graça* só é o pleno ideal ético na medida em que amplia o cumprimento do *dever* moral, representado pela *dignidade*.

domínio dos impulsos pela força moral é a liberdade do espírito e a sua expressão no fenômeno se chama dignidade (SGD, p. 49).

2.2.3. A vontade como capacidade supra-sensível

Schiller inicia essa segunda – e breve – parte do ensaio distinguindo o homem dos animais pelo fato daquele possuir uma capacidade distinta: a capacidade de *escolher* como agir.

Assim como os animais, o homem é um ser inserido na temporalidade e possui impulsos sensíveis variantes (no sentido de *arbitrium brutum*). Para garantir sua existência no mundo sensível, a natureza dotou o homem de um impulso natural de conservação dessa existência, que Schiller denomina de *impulso de natureza* [*der Naturtrieb*]. Esse impulso opera importunando a faculdade da sensação por um duplo poder de dor e contentamento. Ele está presente tanto no homem como nos animais, e percebemos isso ao ver que *o estóico mais valoroso sente fome de modo tão agudo e a repele de modo tão vivo como o verme aos seus pés (SGD, p. 45).*

Mas, para Schiller, há uma grande diferença que distingue o homem dos animais. Nos animais ocorre que as ações são diretamente determinadas pelo impulso de natureza – são ações *instintivamente* determinadas. Diante de uma grande ameaça ou risco contra a vida, o animal instintivamente foge. De modo distinto, o homem é dotado de uma capacidade que não há nos animais: a *vontade* [*Wille*], com a qual podemos *escolher* agir ou não conforme nossos impulsos e desejos sensíveis. Essa capacidade, diz Schiller, nos eleva acima da animalidade porque mesmo *escolhendo* agir conforme os impulsos e desejos sensíveis, podendo com isso implicar uma ação indigna ou imoral, nós estamos exercendo nossa arbitrariedade. Nossa vontade não é divina, mas também não é animal. Diante de uma situação de perigo, sofrimento ou dor, somos capazes de *escolher*, conscientemente, enfrentar esse perigo ou sofrimento, por exemplo, em nome de alguém ou alguma coisa. Desse modo, a vontade [*Wille*] encontra-se entre a animalidade e a razão. O homem é livre para escolher por qual legislação se guiar; entretanto, só realizará de modo pleno sua mais alta destinação [*Bestimmung*] ao guiar-se pelos fundamentos racionais. Diz Schiller:

A faculdade da apetição [Begehrungsvermögen] insiste, portanto, na satisfação e a vontade é solicitada a proporcionar-lhe esta. Mas a vontade deve receber seus fundamentos de determinação [Bestimmungsgründen] da razão e tomar sua decisão apenas conforme o que esta permite ou prescreve. Ora, se a vontade se dirige efetivamente à razão antes de consentir na demanda do impulso, logo, age de modo ético; mas se decide imediatamente age, portanto, de modo sensível.⁹⁸

Essa capacidade humana, caracterizada pela *vontade*, não encontra explicação no plano da causalidade natural, com a qual explicaríamos, por exemplo, o instinto pelo qual um animal foge de algum perigo – trata-se de uma força que transcende o determinismo físico, uma força de determinação supra-sensível. Schiller a chama de *força moral*.

2.2.2.2. Dignidade como domínio dos impulsos sensíveis

De acordo com a lição kantiana, segundo a qual tudo o que nos é dado no mundo fenomênico, como objeto de experiência sensível, é dado como determinado em uma série causal precedente, não sendo possível, portanto, inferir dessa experiência a liberdade⁹⁹ (causa auto-suficiente), Schiller admite que, a rigor, a *força moral* no homem não é capaz de nenhuma exposição sensível no mundo fenomênico, pois entende que o *supra-sensível nunca pode ser sensificado* (SGD, p. 49). Entretanto, Schiller ainda sustenta sua crença de que a liberdade pode sim ser representada *mediatamente ao entendimento por signos sensíveis* (SGD, p. 49); trata-se, ainda, da crença schilleriana de que a conduta moral do homem pode ser expressa esteticamente

⁹⁸ SGD, p. 47. As palavras de Schiller lembram as de Kant em *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785): “(...) Convenhamos: se em um ser dotado de razão e vontade a verdadeira finalidade da natureza fosse a sua conservação, o seu bem-estar, em uma palavra, a sua felicidade, muito mal teria ela tomado as suas disposições ao escolher a razão da criatura como executora dessas suas intenções. Pois todas as ações que essa criatura tem de realizar com esse fim, bem como todas as regras de comportamento, lhe seriam indicadas com muito maior exatidão pelo instinto, e aquela finalidade seria cumprida por meio dele com muito mais segurança do que se o fosse pela razão.” (2008, p. 23)

⁹⁹ Kant demonstra isso ao longo da *Crítica da Razão Pura* (1781). Além disso, lemos na *Crítica da Razão Prática* (1788): “(...) e pergunto onde **começa** o nosso **conhecimento** do incondicionalmente prático, se pela liberdade ou pela lei prática. Pela liberdade ele não pode começar; pois nem podemos tornar-nos imediatamente conscientes dela, porque seu primeiro conceito é negativo, nem podemos inferi-la da experiência, pois a experiência só nos dá a conhecer a lei dos fenômenos, por conseguinte o mecanismo da natureza, o exato oposto da liberdade”. (KANT, 2002, p. 49)

no mundo fenomênico: do mesmo modo que a *Graça*, a *Dignidade* também é expressa pelos movimentos do corpo humano.

Retomando a distinção feita na primeira parte do ensaio, na qual distinguia movimentos *involuntários* e *voluntários*, Schiller afirma que o *impulso de conservação* [*Erhaltungstrieb*] no homem, o seu instinto natural que luta sem interrupção pelo poder legislador no âmbito da vontade, é acompanhado de movimentos do corpo que podem revelar seu caráter ou grandeza moral.

Haveria dois tipos de movimentos do homem que possuem origem no impulso de conservação: **a)** os movimentos *involuntários*, no quais o homem é apenas um ser sensível: são movimentos decorrentes da necessidade da natureza, inevitáveis ao homem, por exemplo, movimentos decorrentes da sensação de sofrimento presente quando sentimos frio ou fome, a acelerada respiração em situações perigo, o calafrio decorrente do medo, o bocejo decorrente do sono; e **b)** os movimentos *voluntários*, nos quais o homem tem a capacidade de *decidir* realizá-los, o domínio da execução, por exemplo, a sua fisionomia diante de uma grande dor, sofrimento, ou tristeza.

Os movimentos *voluntários* são os movimentos que revelam a *força moral*. Numa situação na qual um homem sofre, por exemplo, uma grande dor e, no entanto, sua feição não expressa desesperadamente esse padecimento, mas mantêm-se serena e circunspecta, segundo Schiller, revela *uma força que é considerada independente do sofrimento e das impressões às quais vemos sucumbir o sensível*. O simples fato de certos movimentos não terem sido determinados pelo instinto é suficiente para constatar que não há explicação para esses movimentos recorrendo à causalidade natural, senão postulando uma força superior, supra-sensível. Um animal gritaria instintivamente se lhe fosse causado alguma violência; o homem é capaz de ‘engolir o choro’ e demonstrar serenidade. Essa situação, por exemplo, de um efeito da dor não esperado naturalmente revela, para Schiller, a *força moral* do homem.

(...) Mas porque os traços da tranquilidade estão misturados aos traços da dor e a mesma causa, porém, não pode ter efeitos opostos, logo, esta contradição dos traços demonstra a existência e a influência de uma força que

*é considerada independente do sofrimento das impressões às quais vemos sucumbir o sensível.*¹⁰⁰

Para Schiller, uma expressão de *tranquilidade no sofrimento, se torna a exposição da inteligência no homem e a expressão da sua liberdade moral* (SGD, p. 50). A expressão dessa liberdade moral no domínio do espírito sobre suas sensações é o que Schiller chama de *dignidade*. A *dignidade* é a expressão fenomênica, através dos movimentos *voluntários* do corpo, de uma conduta moral que se caracteriza por uma relação de domínio imperativo da razão sobre os impulsos sensíveis. Se a *graça* é uma categoria estética que consiste na liberdade dos movimentos *voluntários*, a *dignidade* é uma categoria estética que consiste no *domínio dos movimentos involuntários*.

Nota-se que a *dignidade* é o oposto da *graça* na medida em que esta é a expressão de uma *harmonia* entre as forças vitais, enquanto que aquela é o *conflito* e a *imposição* da razão sobre a natureza sensível. Outra diferença anotada por Schiller é o fato de que na *dignidade* revela-se o caráter moral do agente, enquanto que na *graça* isso permanece problemático; ou seja, na expressão estética de uma *bela alma* não temos como saber quais as reais intenções daquela conduta: o indivíduo pode estar fingindo ou dissimulando em nome de algum propósito subjetivo; mas na *dignidade*, presenciamos uma conduta moral que se revela, sobretudo, porque se pauta no sacrifício de *si* em nome de princípios morais: se no cumprimento de seu dever há sacrifício do próprio agente, violando seu impulso sensível (*Stofftrieb*), então, para Schiller, aí temos um elemento que nos permite ver a representação positiva da *força moral*, pois a razão sobrepõe-se à natureza. Em última análise, a expressão da *dignidade* também pode levantar suspeita sobre as reais intenções do indivíduo ao agir dessa forma, por exemplo, ele pode estar agindo tragicamente para impressionar outras pessoas, etc. De todo modo, o que Schiller entende é que todo o cumprimento do *dever moral* que se impõe sobre os impulsos sensíveis e ao impulso natural de conservação, apresentando sacrifício em uma situação trágica, apresenta uma conduta que merece ser chamada de *digna*.

Mas apesar de distinta da *graça*, a *dignidade* consiste na contra-face de um e mesmo ideal de virtude moral. São duas categorias estéticas que, para Schiller, se unidas numa mesma pessoa, são a expressão do mais alto ideal de beleza humana.

¹⁰⁰ SGD, p. 50

2.2.3. Relação entre Graça e Dignidade

Quando Schiller definia que a *bela alma* representa o ideal de perfeição moral do homem, referindo-se a ela como *o fruto mais maduro da humanidade*, postulava que é essa a conduta que se deve, normalmente, esperar dos homens. Tudo o quê está dentro de nossa humanidade devemos fazer com *graça*. Mas se, como vimos, em situações nas quais não é possível um equilíbrio das forças, situações trágicas, ainda assim agimos de modo moral, conforme ao *dever*, expressamos uma disposição sublime, definida pela categoria estética de *dignidade*. Essa *dignidade* pode não ser o fruto mais maduro da humanidade, no entanto é complemento fundamental da plena virtude moral: na *dignidade*, segundo Schiller, *o sujeito se legitima como uma força auto-suficiente*. Nas situações em que há conflito entre razão e impulsos sensíveis é que se revela a envergadura moral do indivíduo. Por isso, diz Schiller, a dignidade é *exigida e mostrada mais no sofrimento (pathos) e a graça, mais na conduta (ethos)*¹⁰¹. Como diria Shakespeare, todos os barcos são iguais na calmaria, mas na tempestade é que se revelam os fortes cascos¹⁰².

¹⁰¹ SGD, p. 51 - A idéia de que a liberdade do ânimo é revelada no sofrimento foi desenvolvida por Schiller no ensaio *Acerca do Patético*, também de 1793. Schiller declara, no início desse texto: “A representação do sofrimento – como mero sofrimento – não é nunca objetivo da arte, mas como meio a serviço de seu objetivo, é-lhe extremamente importante. O fim último da arte é a representação do supra-sensível, e é sobretudo a arte trágica que o realiza, corporificando-nos a independência moral de leis naturais no estado da paixão. Só chegamos a conhecer o livre princípio em nós pela resistência que exterioriza à violência das emoções. A resistência, porém, só pode ser avaliada segundo a intensidade do ataque. Para que a inteligência no homem, portanto, possa manifestar-se como uma força que independe da natureza, é necessário que, anteriormente, a natureza tenha dado aos nossos olhos provas de todo o seu poder. O ser sensível tem de sofrer funda e intensamente. O ‘pathos’ tem de apresentar-se a fim de que o ser racional possa manifestar a sua independência e apresentar-se no seu agir” (SCHILLER, 2008, p. 113). Originalmente, esse escrito era a segunda parte do ensaio intitulado *Sobre o Sublime* (1793), mas acabou sendo publicado separadamente, com o título *Acerca do Patético*, em 1801. Esse ensaio faz parte de uma série de textos de Schiller, escritos na década de 1790, dedicados à investigação dos problemas fundamentais da tragédia. O grande privilégio da tragédia, para Schiller, consiste na representação cênica da liberdade do mundo moral. A tragédia tem a capacidade de nos apresentar a vontade humana em choque com os instintos e desejos. A representação do sofrimento extremo e da digna resistência moral de um herói trágico faz da tragédia, segundo Schiller, gênero privilegiado de arte, pois tem a capacidade de representar sensivelmente o supra-sensível. Para entender melhor o elemento trágico em Schiller ver MACHADO, R. – *O Nascimento do Trágico, De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. E ainda: PINNA, G. – *De lo Sublime a lo Trágico* in ONCINA, F. e RAMOS, M. – *Ilustración y Modernidad em Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: PUV. 2006. p. 97-115. Além da própria reunião dos ensaios schillerianos sobre a tragédia: SCHILLER, F. – *Teoria da Tragédia*, introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1992

¹⁰² Coriolano, personagem da peça *Coriolano* (1607), despedindo-se da mãe, ao ir para exílio “CORIOLANO – Secai essas lágrimas; um breve adeus. A besta de cem cabeças expulsa-me daqui às marradas. Vejamos, mãe, onde está o vosso antigo valor? Costumáveis dizer que a adversidade é a pedra de toque das almas; que os homens vulgares suportam as circunstâncias habituais; que com mar calmo todos os navios são bons; que os golpes da fortuna, quando ela nos fere cruelmente, exigem da nossa

Para Schiller, *graça* e *dignidade* são garantias e provas um do outro. Para que a *bela alma* não pareça simplesmente um ‘bom coração’ (no sentido de uma *bondade ingênua*, ou *inocência*, a qual eu pensava ser a finalidade da proposta de Schiller, como comentei nas suspeitas iniciais), ou uma ‘virtude do temperamento’ (cf. *SGD*, p. 48), mas que se legitime como realmente possuidora de uma virtude moral, ela deve mostrar, na adversidade, a capacidade de agir *dignamente*: é preciso que o indivíduo demonstre que tem controle de suas paixões e impulsos sensíveis; que pode afirmar-se livremente sobre eles. Por outro lado, essa conduta *digna*, de controle das paixões, deve demonstrar, em situações que permitem o equilíbrio, espontaneidade no cumprimento do *dever* moral; em uma palavra, naturalidade. Depois da tempestade, o barco de casco forte deve voltar a navegar com *graça*. Essa relação entre *graça* e *dignidade* é necessária para a expressão mais plena da humanidade. É nesse sentido, enfim, que Schiller diz:

*Se graça e dignidade, aquela ainda sustentada pela beleza arquitetônica, esta, pela força, estão unidas na mesma pessoa, logo, a expressão da humanidade é consumada nela e aí ela se encontra justificada no mundo dos espíritos e absolvida no fenômeno. Aqui ambas as legislações tocam uma à outra de tão perto que seus limites se confundem.*¹⁰³

2.2.4. Beleza Moral mais que Dever

Apesar do ensaio de Schiller estar estruturado de modo que a primeira parte é dedicada à *Graça* e a segunda à *Dignidade*, a ordem do entendimento desses conceitos poderia ser invertida sem problema algum, pois essa é a verdadeira ordem de estruturação da idéia de *beleza moral* para Schiller: admitido que a *dignidade* deva ser inerente ao homem, ele deve buscar realizar seu *dever* com *graça*. Essa inversão da ordem resolveria um problema que facilmente pode ser alegado como contradição no texto schilleriano: o fato de a *graça* ser declarada, precipitadamente, como o ideal de perfeição moral sem a *dignidade*. Ao final acabamos por entender que a *graça* (*Anmut*),

nobreza uma nobre dignidade. Acostumastes-me a preceitos que tornam invencível o coração que os guarda.” William Shakespeare, *Coriolano* (1607), trad. Teixeira Rego. Porto: Lello Editores. 1915. Ato IV, Cena I. p. 172)

¹⁰³ *SGD*, p. 55

como expressão da *bela alma*, compreende a *dignidade*. Com o todo compreendemos as partes. Compreendemos que a necessidade do conceito de *dignidade* num ensaio dedicado a expor a idéia de beleza moral sob a figura da *bela alma* e do conceito de *graça*, consiste no fato de que essa plena virtude moral deve ser preservada mesmo em situações trágicas, se não de modo *moralmente belo*, de modo *moralmente grande*. Trata-se de uma dinâmica entre moralidade por *dever* e moralidade por *disposição*: a *beleza moral*, expressa na *graça*, é o supremo ideal de uma moralidade por *disposição* que, em situações adversas, precisa preservar a moralidade por *dever* (essa idéia de moralidade por disposição tem como inspiração algo além da resolução da problemática kantiana; como veremos, inspira-se numa Grécia idealizada de espírito olímpico e sereno).

Durante todo o ensaio, trata-se de uma e mesma disposição moral: o cumprimento do *dever*, tal como Schiller havia entendido, lendo a formulação da filosofia kantiana, ser a suprema destinação do homem. Em nenhum momento Schiller discorda ou nega que o fundamento determinante da vontade, antes de qualquer coisa, deve ser a *lei moral racional*. Schiller **subscreeve** o imperativo moral kantiano com o conceito de *dignidade*. No entanto, entende que o ideal de perfeição ética do homem não consiste *apenas* na afirmação de sua *força moral* diante da natureza sensível, *dignamente*. Consiste em realizar isso *belamente*, ou melhor, com a *graça* (*Anmut*) de uma *bela alma* (*schöne Seele*).

Desse modo, a reconstrução dos principais argumentos do ensaio nos permite colher três principais pontos.

1. A *bela alma* schilleriana não é simplesmente um *bom coração*, no sentido patológico, de uma pureza ou inocência; é distinta, por exemplo, do sentimentalismo radical de um *Sturm und Drang*, do qual o próprio Schiller fizera parte na juventude¹⁰⁴; a *bela alma* schilleriana caracteriza-se como um caráter moral no qual, pela contenção e disciplina, internalizou a lei moral de modo que seu cumprimento tornou-se *espontaneidade*, ou *naturalidade*, para o indivíduo – essa naturalidade é expressa na *graciosidade* dos movimentos.

¹⁰⁴ Considera-se a três primeiras tragédias de Schiller pertencentes ao *Sturm und Drang*: *Os Bandoleiros* (1782), *A Conjura de Fiesco* (1783) e *Intriga e Amor* (1784).

2. Desse modo, a *bela alma* schilleriana, num primeiro momento, **preserva e ratifica** o *dever* moral kantiano como único motivo para a ação moral; para, posteriormente, ilustrar uma ampliação do ideal de perfeição moral do homem.

3. Portanto, já que a *bela alma*, expressa pela *graça*, constitui-se como um caráter que internalizou a lei moral de modo que a cumpre espontaneamente, *belamente*, então a *bela alma* schilleriana pressupõe, como condição para sua realização, algum meio – seja disciplina, educação ou cultura. Em outras palavras, o homem pode e deve alcançar a *bela alma* (*schöne Seele*) e a *graça* (*Anmut*) *estética* por seus próprios meios (como veremos no segundo capítulo, a idéia de o homem poder alcançar a *graciosidade* por seus próprios meios é uma idéia de longa data e de ampla discussão, que ganhou contornos ora religiosos ora estéticos).

Esses três pontos, enfim, responderiam minhas suspeitas iniciais da relação de Schiller com a filosofia prática kantiana. Primeiro, Schiller não assume uma posição de radical *divergência* diante do *rigorismo* moral kantiano, porque subscreve a prevalência do *dever*, na medida em que admite que a lei moral deve ser o único motivo para agir moralmente; e segundo, Schiller não propõe uma *redefinição* do dever moral: antes o assume e pretende ampliá-lo – a idéia de *beleza moral* para Schiller se constitui a partir da admissão do *dever moral* para buscar a ação *moralmente bela*, espontânea; em uma palavra, para buscar a *graça*.

3. Considerações Finais do Capítulo

Quando considerávamos as opiniões a respeito do envolvimento de Schiller com a filosofia kantiana, observamos que essa influência representou para o pensamento schilleriano o encontro com uma clara orientação e definição conceitual de idéias que ele já vinha desenvolvendo anteriormente. Além disso, observamos que Schiller não se introduz na filosofia kantiana com interesses de especulador metafísico. Os motivos do envolvimento de Schiller com a filosofia kantiana, como observou Safranski (2006,

p.343) são, inicialmente, interesses artísticos: interesses de um artista e pensador que quer entender filosoficamente o quê faz quando produz ou aprecia algo belo, sublime ou trágico, qual o real valor daquilo para o qual havia dedicado toda sua vida. Na verdade, mais que interesses artísticos: Schiller encontrou na filosofia kantiana os meios e a postura filosófica para estruturar definitivamente sua proposta de um ideal de perfeição moral.

Kant representa para Schiller *uma revolução do mundo filosófico*¹⁰⁵, uma autoridade filosófica em muitos pontos. Não em todos. A primeira vez em que Schiller realiza, **publicamente**, uma reconsideração da filosofia de Kant é em *Sobre Graça e Dignidade*, ensaio no qual desenvolve a importante idéia de *beleza moral* sob a figura da *bela alma* o do conceito de *graça*. Na verdade, não se trata bem de uma *reconsideração*, mas antes de expor um *incômodo* com a filosofia moral kantiana; e um incômodo **não** com os princípios fundamentais dessa filosofia, mas antes com a *forma* de exposição da idéia de *dever*. Em momento algum Schiller questiona os pressupostos fundamentais nos quais se estrutura a filosofia prática kantiana. Antes, Schiller **ratifica** esses pressupostos. A proposta de Schiller está para além do simples cumprimento da *lei moral*: o ideal de perfeição ética do homem deve ser o de buscar realizar isso de modo espontâneo, de tal modo que sua ação seja moralmente *bela* – nisso consistiria a idéia de *beleza moral*. A intenção de Schiller era, segundo uma carta enviada a Kant, de ‘*mostrar quão agradável e exequível a uma parte do público – que até agora parece apenas ter fugido dela – os resultados da já por você fundamentada doutrina ética*’; salvar, portanto, o ‘*espírito*’ da proposta kantiana frente às confusões que poderia achar-se em sua ‘*letra*’.

O quê Schiller leva e o quê Schiller deixa da filosofia kantiana é algo muito sutil de delimitar porque em grande parte de seus escritos estéticos maduros utiliza assumidamente conceitos kantianos; além disso, assume a filosofia crítica de modo que em nenhum momento questiona ou levanta suspeita a respeito dos pressupostos fundamentais que a estruturam. Por outro lado, utilizando-se dessa visão filosófica, Schiller realiza um tratamento próprio de conceitos estéticos em vários de seus ensaios, por exemplo, sobre o sublime, o patético, sobre o elemento trágico, graça e dignidade, etc. Talvez esse seja um tema interessante de investigação futura (a verdadeira extensão

¹⁰⁵ Cf. SCHILLER, F. – *Cultura Estética e Liberdade*, organização e tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009. Pag. 55

da originalidade do pensamento estético de Schiller). Por enquanto, a idéia de *beleza moral* (representada na figura de *bela alma* e no conceito de *graça*), como ampliação – estética – do conceito de liberdade, é sua principal arma.

Com isso tudo, podemos observar que a **problemática** envolvida na idéia de *beleza moral* schilleriana é praticamente impossível de ser bem compreendida sem a evocação da filosofia prática de Kant. No entanto, é preciso entender que, apesar de ali encontrar os melhores meios, a proposta de Schiller não parte da filosofia kantiana para elaborar esse ideal de *beleza moral*. Não é **a partir** do incômodo com a formulação do *dever* kantiano que Schiller desenvolve seu ideal de perfeição moral. Certamente essa é a ocasião de um debate com a filosofia de Kant, mas a noção de perfeição moral como harmonia das forças vitais do homem é algo que Schiller já alimentava, de certo modo, desde sua juventude e está em profundo diálogo com o *helenismo* característico de sua época, inspirado em uma Grécia olímpica idealizada e que sonhava com um tempo de homens altamente íntegros, bons e belos ao mesmo tempo. Trata-se de um elemento que foge a influência kantiana e de grande importância no pensamento de Schiller. É esse diálogo que pretendo esboçar no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

O conceito de Graça e o Helenismo em Schiller

1. Breve História do Conceito de Graça

O recurso ao antigo mito grego sobre o cinto de Vênus e ao tema das *Cárites* (deusas que personificavam o dom de agradar) que Schiller evoca para basear sua argumentação a respeito de um determinado modo de beleza – uma qualidade não-natural e adquirível, que será expressa no conceito de *graça* (*Anmut*) e na figura da *bela alma* (*schöne Seele*) como expressão da *beleza moral* –, definitivamente não é um mero capricho intelectual. O recurso ao mito grego revela dois pontos importantes que pretendo tratar nesse capítulo: **primeiro**, que o conceito em questão, *graça*, tratado por Schiller como categoria estética que define a beleza de movimentos corporais que revelam, por sua vez, uma *bela alma*, é um conceito de tão longa tradição quanto à própria história do pensamento, e refletir sobre ele, como veremos, é evocar em algum momento os modelos antigos; e **segundo**, demonstra o envolvimento de Schiller com a temática grega, sintoma de um helenismo característico de sua época, advindo em boa parte do pensamento de Winckelmann; esse helenismo seria a essência e o modelo do ideal de *beleza moral* schilleriano – a *bela alma* é inspirada na nobreza do espírito grego. Vemos assim que o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* reúne, além da relação com a filosofia kantiana, esses dois importantes elementos.

O presente capítulo terá dois principais momentos: inicialmente esboçarei um quadro geral do desenvolvimento desse conceito de *graça*, que remonta a motivos de cultos religiosos na Grécia antiga, até sua concepção como categoria estética, desenvolvida, primeiramente, na Renascença italiana e elaborada, posteriormente, ao longo dos discursos estéticos do século XVIII – que, em nosso recorte significará, mais precisamente, a recepção e formulação tomada na Alemanha daquele período em que Schiller atuou. Não por acaso, um dos marcos fundamentais na discussão sobre a *graça* na Alemanha se dá com Johann Joachim Winckelmann, autor responsável pela inauguração de um *helenismo* idealizado que terá profundas influências sobre Schiller e

toda sua geração. Na caracterização da *graça* que Winckelmann realizou confluíram dois elementos que estariam presentes também em Schiller: por um lado, inseriu-se numa tradição que pensou a *graça* como categoria estética, referindo-a um determinado efeito estético alcançado por certa harmonia e beleza dos movimentos corporais; e por outro, teve na arte e no espírito da Antigüidade grega o mais elevado modelo dessa beleza. O segundo momento do capítulo é dedicado a expor o panorama geral desse *helenismo*. A composição desses dois momentos será importante para situarmos o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* dentro do debate estético da época.

Refletir hoje – e no tempo de Schiller – sobre os modos de descrever a *graça* é tipicamente uma atividade que desperta a evocação de modelos clássicos e a interrogação acerca da sua descrição por parte dos Antigos (cf. FISCHER, 2007, p. 11¹⁰⁶). Isso porque o conceito de *Graça*, que Schiller propôs como a expressão da *beleza moral*, é um conceito caro à história do pensamento filosófico, estético, literário e teológico. Na verdade Schiller utiliza o termo alemão *Anmut* (palavra relativamente nova em sua época, como veremos adiante) para se referir a uma categoria estética de longa tradição e desenvolvimento.

Apesar das particularidades e expressões de cada idioma, expressamos a carga de significação histórica do termo *graça* em nosso dia-a-dia. Por exemplo, quando alguém diz de uma criança “Ai que graça!”, referindo-se a algo de bonito nela (aquilo que agrada), ou quando alguém exclama “Graças a Deus!”, aludindo a alguma intervenção divina em determinada situação (no sentido de favor), temos aí a ambigüidade de um termo que ora se refere a algo esteticamente, ora se refere a algo religiosamente. No idioma de Schiller não há essa ambigüidade, pois é mantida uma

¹⁰⁶ A pesquisadora Claudia Jeanette Fischer realizou um estudo muito interessante sobre o itinerário do conceito de *Graça* desde a Grécia arcaica, passando pela formulação recebida na teologia cristã e no discurso artístico da Renascença, até a recepção e o desenvolvimento tomado com os alemães Schiller e Kleist. A idéia é que nesses alemães o conceito de *Graça* culmina com uma característica simbiose de concepções religiosa e estética. Trata-se da tese de doutorado da pesquisadora, “*Schiller e Kleist, a propósito de graça*”, defendida na Universidade de Lisboa em 2007. Seguirei de perto as indicações desse estudo, recapitulando as principais referências desse itinerário para compor um quadro geral da tradição do conceito de *Graça* e situar o quê exatamente a formulação schilleriana de *graça* evoca ao postular que é a expressão da *beleza moral*.

divergente distinção, utilizando *gnade*¹⁰⁷ para o sentido religioso, e *Anmut* para o sentido estético. De todo modo, podemos dizer que aí se encontram vestígios dos dois grandes caminhos que o conceito de *Graça* tomou no Ocidente: o *estético* ou literário, e o *religioso* ou teológico. E apesar das traduções, a origem é a mesma: o termo grego *charis*.

1.1. A *charis* grega

Apesar de não ser clara a origem etimológica da palavra *charis* (χαρις) esse termo certamente é derivado do verbo *chairō*, que originalmente significa ‘alegrar-se’, ‘ficar contente’. Arcaicamente, a *charis* designa um conjunto indissociável de ações e disposições humanas que afetam positivamente a relação do indivíduo com seus semelhantes ou deuses¹⁰⁸. Essa atribuição tomou forma na personificação de um grupo de divindades, as Cárites, originalmente deusas da fertilidade ligadas às águas primordiais, sempre ligadas à beleza, ao encanto divino e ao brilho. Jovens, belas e femininas, as Cárites eram geralmente representadas dançando em roda, o que lhes conferiu o epíteto de beleza em movimento harmonioso e circular¹⁰⁹.

As Cárites estão entre as mais antigas divindades de culto da Grécia. Filhas de Zeus e Eurínome, originalmente eram deusas promotoras da fertilidade da terra, ligadas à água, às fontes e, mais tarde, aos banhos purificadores. Mas no período final do helenismo clássico, esse motivo religioso das Cárites sofreu uma transição, sendo reduzido para alegoria estética, decorativa, ilustrando divindades de beleza e de encanto. As representações artísticas, plástica e literária teriam contribuído para essa transição.

¹⁰⁷ Martinho Lutero, na sua tradução da Bíblia para o alemão (NT em 1522, e a Bíblia inteira em 1534), utilizou a palavra *gnade* para traduzir a *charis* da versão grega e o *hen* hebraico, e essa se tornou definitivamente a denominação de graça religiosa em alemão.

¹⁰⁸ FISCHER, *op. cit.*, p. 13

¹⁰⁹ Cf. *Id., ib.*, p. 66. As interpretações e tradições a respeito da origem, número e nomes das divindades diferem bastante. A denominação mais comum refere-se a três divindades: Talia, Aglaia e Eufrosine. Hesíodo, em sua *Teogonia*, teria sido o primeiro a mencionar as **três** Cárites. “As três Graças de belas faces gerou-lhe Eurínome, / de aspecto gracioso, filha de Oceano, / Aglaia, Eufrosine e a amável Talia. / Dos seus olhos brota, quando olham, o amor / que amolece os membros e é belo o olhar sob as pálpebras” – HESÍODO – *Teogonia. Trabalho e os Dias*, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 2005. p. 70, versos 907-911. Pela editora brasileira Iluminuras há ainda outra tradução para o português de Jaa Torrano, que se refere às três Graças como *Esplendente* (Aglaia), *Agradável* (Eufrosine) e *Festa amorosa* (Talia), cf. HESÍDO, *Teogonia, a origem dos deuses*, trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 151

Claudia Fischer cita um estudo de Rosado Fernandes¹¹⁰ no qual o autor investiga, dentre outras relações das Cárites, a passagem do motivo religioso para o motivo estético. Segundo Fernandes um dos aspectos significativos da estetização do motivo das Cárites em detrimento do religioso seria o fato de os gregos da época helenística clássica terem passado a representar as Cárites nuas¹¹¹, ilustrando-as como divindades que embelezariam esteticamente a vida humana. Claudia Fischer observa que a representação artística das divindades sem vestes é um fato que merece atenção: além de ser uma característica estética geral do período em questão, a representação das Cárites, especificamente, demonstra uma separação de concepções dessas deusas, ora como motivo religioso, ora como motivo estético. Homero, por exemplo, despreza o motivo religioso das Cárites e as representa como *protótipos* da beleza e como um modo de superlativação da beleza de alguém, concebendo-as em relação com motivos decorativos, uma beleza móvel, não intrínseca¹¹².

Em Homero encontramos maior atenção dada ao **efeito** da *charis*, ressaltando-a como uma dádiva ofertada pelos deuses aos heróis, proporcionando-lhes um encanto, um poder mágico, uma divinização momentânea¹¹³. (Quando Schiller se refere, em *Sobre Graça e Dignidade*, ao cinto móvel de Vênus como símbolo da *graça* está evocando esse efeito de encantamento mágico descrito por Homero).

Claudia Fischer observa que, posteriormente, com o poeta Paníases, que viveu no séc. V a.C., houve a introdução de uma nova e importante noção na concepção de *charis*: a moderação¹¹⁴. Aí teria iniciado uma corrente que entende que ao símbolo da

¹¹⁰ FERNANDES, R. – *O Tema das Graças na Poesia Clássica*. Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1962, p. 108

¹¹¹ No museu do Louvre, em Paris, é possível encontrar uma representação, em bloco de pedra, das três Cárites, duas de frente e uma de costas, nuas. A representação é datada entre 323 a 146 a.C.

¹¹² FISCHER, *op. cit.*, p. 26

¹¹³ Por exemplo, no canto VI da *Odisséia*, no episódio em que Odisseu é encontrado pela princesa Nausícaa; depois de ser banhado e vestido por essa, a deusa Pala Atena, então, presenteia-o com o encanto da *charis*: “Entrou em ação Palas Atena. A arte divina robusteceu-lhe/ os membros. Os cabelos encaracolados pareciam/ jacintos. Tomemos um escultor, um que, discípulo de /Hefesto e Atena, produz estátua de prata revestida/ de ouro. Instruído nos segredos da arte saem-lhe/ das mãos obras maravilhosas. Com a mesma sedução/ revestiu a Deusa a cabeça e os ombros de Odisseu./ Deslumbrante, caminhou até a praia, sentou-se./ Resplandecia **belo** (**charis**, χαρις), sedutor. Nausícaa estava pasma.” (*Odisséia*, v.2 *Regresso*, tradução do grego de Donald Schüller – Porto Alegre: L&PM, 2007. Edição bilíngüe. p. 53, Canto VI, versos 228-237). Ou ainda, no canto XVII da *Odisséia*, quando Atena confere um poder de encantamento à Telêmaco, filho de Odisseu, para impor-se diante dos pretendentes de Penélope: “Telêmaco, tendo atravessado a sala, empunhou/ a lança. Acompanharam-no cães em dança/ festiva. A **graça** (**charis**, χαρις) divina que o revestia em marcha,/ por força de Atena, atraía olhares espantados.” (*op. cit.* Canto XVII, 61-64, p.. 131).

¹¹⁴ FISCHER, *op. cit.* p. 39

beleza e do encanto integra-se a temperança, o comedimento, adquirindo-se aí um componente ético (corrente que ligaria as Cárites a Apolo, deus da ordem, do equilíbrio e da harmonia).

Outro importante momento se deu com o poeta grego Píndaro (518-446 a.C.). Em seus hinos píticos, olímpicos e ístmicos, Píndaro concebeu a *charis* como uma regalia, um privilégio dado ao homem que, por sua vez, deveria saber bem usar. Com Píndaro haveria prenúncios da ligação da *charis* com uma responsabilidade ética. Claudia Fischer observa a importância da contribuição desse poeta grego na formulação schilleriana de *graça*: “...Schiller e Kleist reencenarão modos de regresso a este estado de graça, cantado por Píndaro, suspenso entre a ação da vontade humana de cultivar o seu jardim e a heteronomia face a uma vontade não dirigida pela razão humana.”¹¹⁵

A principal característica da *charis* para os gregos, descrita por esses poetas, especialmente em Homero (a quem Schiller se refere diretamente), é a de ser um presente divino, um poder mágico **dado** pelos deuses aos homens para que **exercem** o encanto, portanto, um **ato** dos deuses **sempre em associação** às ações humanas. No entanto, apesar do desenvolvimento tomado nesses poetas, ainda não é apresentado claramente o papel que a noção de *charis* desempenha na constituição moral do homem. A primeira tentativa nesse sentido, segundo Fischer, deve-se aos filósofos pré-socráticos como Empédocles de Agrigento (c. 490-435 a.C.). A esse filósofo se deve uma das declarações mais marcantes sobre a *charis*: *...a Graça odeia a intolerável Necessidade*¹¹⁶. Ainda segundo a pesquisadora, essa concepção da *charis* como antítese da necessidade é a mesma presente no ensaio de Schiller.

A filosofia de Empédocles concebe uma unidade primordial dos opostos, ou dos ‘quatro elementos’ essenciais (fogo, ar, água e terra). Todo o resto deriva e surge a partir desses elementos que sofrem a ação das duas grandes forças cósmicas que atuam no universo: o Amor ou Atração (*Philia*), e o Ódio ou Repulsa (*Neikos*). Já que a unidade se desfez – uma vez que o mundo existe – e a todo o momento os elementos separam-se e reúnem-se novamente para formar a realidade, a *intolerável necessidade* é a incessante separação – para que haja (re)união. A *charis*, como a expressão ou reminiscência de um estado de unidade, de uma fusão original onde nada se separa nem

¹¹⁵ *Idem*, p. 46

¹¹⁶ Fragmento 116. *Pré-Socráticos*, col. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 189

luta¹¹⁷, seria algo como o caminho para recuperar a unidade primordial. *Charis* aqui significa uma espécie de ascensão. A respeito de Empédocles, Nietzsche entendeu que “a finalidade de sua existência parece-lhe ser sanar os males causados pelo ódio (Neikos), proclamar num mundo de ódio o pensamento da unidade e levar um remédio a todos os lugares onde aparece a dor, consequência do ódio”¹¹⁸. A *charis* estaria aí caracterizada como o meio pelo qual o homem haveria de buscar a unidade primordial, a partir de certas práticas e costumes de vida¹¹⁹.

Xenófanes (c.570-528 a.C.) também teve uma importante contribuição no desenvolvimento da noção de *charis*. A ele caberia uma das primeiras noções da *charis* como resultado de um esforço próprio da vontade humana. Ao caracterizar a relação entre o humano e o divino, não como mera recepção de deuses que vão ao seu encontro, mas sim, como atividade intelectual que permite que o divino aconteça no seu interior, Xenófanes fez com que a *charis* transitasse para o espírito individual sem que perdesse a sua força¹²⁰.

Nessa mesma linha também encontramos Heráclito (c. 540-470 a.C.), que reforçou a idéia de que o divino ou a *unidade* primordial (a idéia de que tudo é *uno*: “Não de mim, mas do logos tendo ouvido é sábio homologar tudo é um”¹²¹; “A rota

¹¹⁷ Cf. FISCHER, *op. cit.* p. 49

¹¹⁸ *Pré-Socráticos*, *op. cit.* p.199

¹¹⁹ Claudia Fischer observa que essa idéia de um destino de desagregação e busca pela volta da unidade presente em Empédocles teve fortes influências do Orfismo, seita religiosa da Magna Grécia (séc. VII a.C.). Cf. FISCHER, *op. cit.* p. 50. Além disso, Schiller mesmo aproximou-se dessa filosofia de Empédocles com sua ‘*Theosophie des Julius*’, publicada em 1786 no terceiro número da revista *Thalia*. Trata-se de uma *filosofia cósmica do amor*, ou melhor, uma cosmovisão baseada no *amor* entendido como uma disposição altruísta do ser humano, uma atração gratuita entre os seres, que recria/produz a unidade primordial na terra. *Julius* defende que quem acredita e exerce esse poder do amor não necessita de nenhum deus transcendente ou sobrenatural; além disso, esse amor entre os espíritos seria o bastante para *produzir* um Deus na terra, uma plenitude terrena, sem que seja necessário esperar por ela em outra vida - nesse sentido, Schiller rejeita a idéia de um deus transcende tal como o postulado pelo cristianismo, em nome de uma *divinização* do homem na terra. Trata-se de um modo de humanismo pautado numa visão segundo a qual, já que foi dada ao homem a oportunidade e a capacidade de amar gratuitamente, portanto, de ser livre, ele tem a obrigação de aperfeiçoar essa dádiva e instaurar a plenitude na terra. Para o (re)estabelecimento dessa unidade primordial na terra, o caminho privilegiado seria o *amor* entre os homens – princípio muito próximo da *Philia* de Empédocles. Aperfeiçoar esse amor seria buscar a serenidade dos sentimentos e a honestidade da vontade. Dessa concepção de amor Schiller extraiu uma incitação pragmática a uma amizade real, e com isso enobreceu a amizade como forma criadora de vida e forma suprema de vida (SAFRANSKI, 2006, p. 223). Esse será o amor e a amizade cantada em seu poema *Ode à Alegria (An die Freude)*, escrito também em 1786, e que mais tarde seria imortalizado por Beethoven em sua *Nona Sinfonia*.

¹²⁰ *Id.*, p. 51

¹²¹ *Pré-Socráticos*, *op. cit.* - Fragmento 50, p. 93

para cima e para baixo é uma e a mesma”¹²²) pode ser encontrada em parte no espírito do homem desperto e lúcido (“*Pois uma só é a (coisa) sábia: possuir o conhecimento que tudo dirige através de tudo*”¹²³), através da introspecção e do exercício do *logos* (“*De alma é (um) logos que a si próprio se aumenta*”¹²⁴).

Claudia Fischer observa que para estes pensadores já não é necessário uma *graça* divina, um poder ofertado pelos deuses para alcançar algum encantamento sobre os homens; o homem já é visto como possuidor de uma disposição para se *dignificar*: o poder do *logos* desenvolvido pela experiência ou pela introspecção. Uma visão que Schiller simpatizaria, diz a pesquisadora¹²⁵: a *graça* (*charis*) consiste, enquanto ato generoso, em um ato do homem ao desenvolver-se (mediante a experiência, a introspecção ou o amor) sem uma intervenção pontual divina. Fischer quer dizer que a noção de disposição própria do homem para *dignificar-se* e/ou elevar-se é muito próxima, com as devidas reservas, da noção schilleriana de *beleza moral*, na qual o homem é visto como capaz de alcançar, sem intervenção divina ou exterior, o mesmo efeito de encantamento mágico que no mito o cinto de Vênus gerava em Juno ao conquistar Júpiter: a *graça*, como expressão corporal que revela uma íntegra disposição de caráter moral.

Essa disposição do *logos* (razão), enquanto virtude que distingue propriamente o homem, está presente, por exemplo, em Platão como o caminho exclusivo de ascensão ao conhecimento supremo. O ‘*cuidado da alma*’ socrático como a grande missão moral do homem é colocado por Platão em termos de uma ‘*purificação da alma*’, como está exposto no diálogo *Fédon*. Essa purificação se realizaria na medida em que a alma, ultrapassando os sentidos, conquista o mundo do inteligível e do espiritual. O ascendimento platônico consistiria numa progressiva ascensão dialética racional em direção ao conhecimento supremo, o *Logos*¹²⁶. Se a ação purificadora em Homero era descrita ainda como sendo levada a cabo pelas Cárites (deusas), em Platão ela é induzida pelo *logos* – o que explicaria a ausência da *charis* no discurso platônico¹²⁷.

¹²² *Id.*, Fragmento 60, p. 94

¹²³ *Id.*, Fragmento 41, p. 92

¹²⁴ *Id.*, Fragmento 115, p. 100

¹²⁵ FISCHER, *op. cit.*, p. 52

¹²⁶ Cf. REALE, G. – *História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média*, São Paulo: Paulus, 1990. p. 155

¹²⁷ FISCHER, *op. cit.* p. 56

1.2. A *gratia* latina

Seguindo o curso da história, a literatura latina traduziu o termo *charis* para *gratia*, preservando o motivo das Cárites. Respeitando a tradição, os poetas latinos não introduziram alterações nas características das Cárites, continuando a acompanhar Vênus, associadas à dança, à pureza e às águas¹²⁸.

Ovídio (43-18 d.C.) referiu-se às Cárites como deusas do amor, deusas simbólicas da felicidade conjugal, caracterizando a *gratia* como moderação dos ânimos apaixonados. Mais tarde, Claudiano (c. ...- 404), o último poeta romano¹²⁹, atribuiu um elemento importante à *gratia* (*charis*), que seria retomado nos ‘manuais’ de decoro do sec. XVII: a noção de ‘negligência estudada’, algo como produzir dissimuladamente a naturalidade¹³⁰. Cícero (106-43 a.C.) referiu-se a algo nesse sentido quando caracterizou qualidades da eloquência e da retórica¹³¹.

O desenvolvimento da noção de *charis/gratia* como virtude social nos autores latinos viria a aproximá-la da noção de alegria e prazer gratuitos causados pela promoção de atos livres, diligentes ou obsequiosos. Com Epicuro, por exemplo, cultivar uma vida honrada e em prática da generosidade, na busca pela *ataraxia* (ausência de paixão), caracterizará a *charis* como generosidade ou gratuidade de ações que causam uma forma de prazer superior ao prazer nascido do desejo egoísta¹³². Com Sêneca também haverá algo nesse sentido do efeito causado por uma boa ação gratuita, que o estóico traduziria para o termo *beneficentia*. Assiste-se, com esses autores, a transição da imagem religiosa e estética das Cárites para símbolo central de uma ética baseada em sentimentos e intenções desinteressadas que causam alegria à *alma* do sujeito. A virtude ética passa a constituir, aí, *a consciência de um estado de saúde (mental) que refreia impulsos passionais com o objetivo de criar um equilíbrio mais permanente*¹³³; algo como a isonomia das forças vitais que séculos depois Schiller formularia como expressão da *beleza moral*.

¹²⁸ *Idem*, p. 60

¹²⁹ Cf. CARPEAUX, O. M. – *História da Literatura Ocidental*, Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008, vol. 1. p.129

¹³⁰ FISCHER, *op. cit.*, p. 61

¹³¹ Cf. *De oratore libri III* (55); *Brutus sive de claris oratoribus* (46) e *Orator ad Brutum* (c.46)

¹³² FISCHER, *op. cit.*, p. 62

¹³³ *Idem*, p. 65

1.3. A graça cristã

A *graça* (*charis*) é um conceito central da doutrina cristã e como tal, desde tempos remotos até hoje, foi objeto de várias e sérias controvérsias a respeito da sua definição, caracterização e implicações. Obviamente não é minha pretensão reconstituir tamanha tradição ou debate. O quê nos interessa é observar a concepção que a *charis* grega tomou com a teologia cristã, uma vez que *pela via da íntima associação ao motivo marcadamente cristão, o conceito de graça transportará sempre consigo esta dimensão religiosa que consiste na busca de uma reconciliação com o uno, de um reencontro com um paraíso perdido*¹³⁴; dimensão que estará presente a toda concepção de *graça* que tenha implicações ou elementos éticos, como tem a concepção schilleriana.

Apesar de o Antigo Testamento apresentar, em sua versão original em hebraico¹³⁵, concepções diversas para o que seria entendido como *graça* (*charis*) no Novo Testamento, o tradicional significado da noção de *graça* cristã foi estabelecido a partir das epístolas de São Paulo, tendo esse fixado também a noção teológica de *dom* (*charisma*).

Na versão grega do AT foram utilizadas diversas palavras para traduzir as referências da nova aliança de Deus com a alma individual, mas no NT é especificamente o termo *charis* que freqüentemente toma o seu lugar. Sobre a utilização desse termo, Claudia Fischer diz o seguinte:

*(...) Já carregada de sentidos eminentemente positivos – favor, dádiva, benevolência, atração e sedução – a noção profana de charis prestava-se idealmente a denotar a nova relação com um Deus cristão que gratuita e livremente dá amor e que com esse amor convida à salvação do pecado*¹³⁶.

¹³⁴ FISCHER, *op. cit.*, 124

¹³⁵ A tradução da bíblia hebraica para o grego foi feita por líderes do judaísmo em Alexandria, entre os séculos II e III a.C. Foi produzida uma versão modelar do Antigo Testamento que ficou conhecida como Septuaginta (LXX), palavra grega que significa setenta. A tradução também é conhecida como Bíblia dos Setenta. Essa bíblia traduziu para o grego *charis* (χαρις) o termo *hēn* (הֵן) – segundo Fischer, termo de significados muito variantes, ora referindo-se a almejado favor divino, ora encanto ou instrumento de sedução sexual, ora privilégio dos humildes, ora epíteto de riqueza, ora determinado tipo generosidade ou amor sem expectativa de recompensa (fundamento da aliança de Deus com o homem). cf. *op. cit.*, 72

¹³⁶ cf. FISCHER, *op. cit.*, 73

A noção grega de *charis* que envolvia a idéia de ‘presente divino’, de ‘benevolência dos deuses’, favorece sua utilização para a referência da *graça* cristã, com uma diferença importante: se em Homero, por exemplo, a *charis* era caracterizada como uma benevolência **momentânea** dos deuses para produzir um encantamento mágico nos homens, na concepção cristã essa benevolência assume o *status* de glória, algo como o ‘toque de Deus’ para a salvação eterna.

Diferentemente da remição dos pecados através de sacrifícios ou obras justificadores que ocorria no Judaísmo, a *graça* cristã, tal como formulada nas epístolas de Paulo, assume o papel de uma **dádiva** de Deus oferecida *a todos* os homens, e não apenas àqueles que estariam sob o abrigo da ‘casa de Israel’. Nesse sentido, a *graça*, tal como estabelecida na doutrina cristã, é definitivamente sobrenatural, um gracejo divino, **independente** da intervenção humana. Seria precisamente devido a essa natureza sobrenatural que, *de acordo com o ensinamento oficial da Igreja, a graça foi declarada como sendo gratuita, impossível de ser merecida pelos poderes do homem, que definitivamente não pode nem positivamente preparar-se para ela, nem obtê-la através da oração*¹³⁷. Não dependeria de a vontade humana alcançar a *graça*, mas tão somente da divina em oferecer. Nenhum homem merece ‘mais que outro’ a *graça*. A *graça* cristã não é ‘*elevação*’ do homem, conquista; mas ‘*descida*’ de Deus, dom. E desse modo, temos uma clara separação entre *graça* e *virtude* (importante para pontuarmos, mais tarde, a diferença da concepção de *graça* como categoria estética): aqui a *graça* é um **dom divino**¹³⁸ e não *virtude*, caminho reservado aos homens através da obediência aos mandamentos e das obras (inspiradas e movidas pela fé).

Ao longo da Escolástica será vasto e importante o debate entorno da *graça*. Santo Agostinho (354-430), por exemplo, trataria a respeito em *A Graça* e nas *Confissões*, explorando o lado da *aceitação* da *graça*, esta sim reservada aos homens; e São Tomás de Aquino (1225-1274) exploraria na *Summa* (1ª e 2ª Questões) o verdadeiro alcance das ações humanas em direção a *graça*. Mais tarde, Martinho Lutero (1483-1546) radicalizaria o verdadeiro papel da *graça* cristã: contestando o valor das *obras*, inspiradas e movidas pela fé, como justificação para a salvação, Lutero

¹³⁷ *Idem*, 78

¹³⁸ “Assim, no tempo atual, também continua um resto escolhido pela *graça*. E se é pela **graça**, já não é por causa das obras; do contrário, a *graça* já não seria *graça*” (Rom. 11, 5-7). “Mas a cada um de nós foi dada a **graça** conforme a medida da doação de Cristo” (Efe. 4, 7-8). *Bíblia*, LEB-Loyola, São Paulo: Editora Loyola, 1989. Págs. 1174 e 1217

argumenta que, *como Deus nos criou 'do nada' com um ato de livre vontade, da mesma forma nos regenera com um ato análogo de livre vontade, completamente gratuito*¹³⁹. A salvação depende apenas do amor divino, da *graça* (Lutero utiliza o termo alemão *gnade* para traduzir a *charis* grega e o *hen* hebraico), e a fé, único caminho necessário, consistiria em compreender a *graça*. Claudia Fischer entende que a doutrina luterana acentua drasticamente a supressão do entendimento próprio e da tentação de intervenção humana no processo de obtenção do estado de *graça*¹⁴⁰. Essa seria uma concepção inversamente oposta da que encontramos, por exemplo, nos debates entorno da *graça* como categoria estética no século XVIII e em Schiller, onde a *graça* é a expressão de harmonia das forças vitais do homem no exercício, justamente, da virtude¹⁴¹. Vale o registro como pontuação daquilo que a *graça* estética não é.

1.4. A *graça* estética

Segundo as indicações de Claudia Fischer, pode-se dizer que há uma verdadeira sintetização entre a *charis* grega e a *graça* cristã nos discursos e tratados sobre arte de vários autores da Renascença italiana, situados, em sua maioria, na segunda metade do século XVI. De acordo com a perspectiva da pesquisadora, os tratados sobre arte e estética daquela época¹⁴² revelam *por um lado um desejo de restaurar uma cultura assente em modelos clássicos e, por outro, uma assimilação de valores cristãos aplicados à expressão artística*¹⁴³. Nesse sentido, seria sintomático a sintetização entre as significações da *charis* grega e da *graça* cristã em uma categoria estética que se

¹³⁹ cf. REALE - *op. cit.* p. 108

¹⁴⁰ cf. FISCHER - *op. cit.* p. 98. O famoso Concílio de Trento (1548-1561) debateria e se posicionaria claramente diante das teses protestantes.

¹⁴¹ Apesar da radical oposição entre Lutero e Schiller que observamos no que diz respeito, especificamente, à concepção de *graça*, é possível que haja mais aproximações do que afastamento entre ambos, se pensarmos que Schiller, dois séculos mais tarde, viveria num ambiente marcadamente luterano. Otto M. Carpeaux sugere que muito da obra schilleriana pode ser explicada por essa evocação de uma cultura fortemente luterana. “*O burguês idealista e moderado de Schiller é perfeitamente identificado com o luterano de sempre, súdito submisso do Estado e pensador de liberdade ilimitada*” – CARPEAUX, *op. cit.* p. 1334. Nessa linha de leitura também haveria: CYSARZ, H. – *Von Schiller zu Nietzsche*, Halle: Max Niemeyer, 1928; e SPENLE, J. E. – *O Pensamento Alemão de Lutero a Nietzsche*, trad. Mario Ramos, Coimbra: Arménio Amado Editor, 1793

¹⁴² Entre os autores estariam, por exemplo, Giorgio Vasari (1511-1574) (*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* – 1550), Benedetto Varchi (*Della maggioranza e nobilita dell'arti* – 1546), Agnolo Firenzuola (1498-1548) (*Discorsi della Bellezza delle Donne* – 1541), entre outros.

¹⁴³ FISCHER - *op. cit.* p. 103

define essencialmente por uma projeção sobrenatural no objeto da arte, nem sempre equivalente à beleza.

Um dos momentos pontualmente importantes desse período no desenvolvimento da *graça* – estética – como a qualidade do *ser gracioso*, teria acontecido com a obra de Baldassare Castiglione (1478-1529), *Il Cortegiano*¹⁴⁴, publicada em 1528. Trata-se de um diálogo de reais personalidades que discutem o quê exatamente caracterizaria o *cortesão ideal*¹⁴⁵. Castiglione admite que existam pessoas que já nascem dotadas de *graça* (it. *grazia*), seja porque foram favorecidas pelos astros, pela natureza, por berço familiar, enfim. Essas pessoas têm certo ‘tato’ em suas ações, no modo de se portar, de rir, de conversar, modos que têm ‘*un tale charme*’. A *graça* é tida, portanto, como um dom que vem **de fora**, não adquirível por qualquer esforço. Entretanto, a questão que o diálogo propõe é, justamente, discutir se é possível que as pessoas que não foram dotadas ou favorecidas com essa *graça* natural podem alcançá-la de alguma maneira. Castiglione afirma que é possível que as pessoas ‘não-agraciadas’ alcancem ou produzam, por dedicação e esforço, os **efeitos** da *graça*. Ainda que não possa ser ensinada tampouco adquirida, é possível que se aprenda determinada conduta que produza os **efeitos** que a *graça* natural produz. (Essa distinção lembra bastante o cinto de Vênus, evocado por Schiller: Juno jamais será a bela Vênus, mas poderá produzir os efeitos de encantamento e beleza ao portar o cinto da deusa da beleza). Cito uma passagem do *Cortegiano* interessante nesse sentido e que, curiosamente, é muito próxima do conceito de beleza de Schiller:

“(...) tendo pensado já muitas vezes sobre o modo como esta graça é adquirida (à parte aqueles que a receberam dos astros), descobri uma regra bastante universal que neste ponto me parece mais válida do que todas as outras (...) e que consiste em evitar a afetação por todos os meios possíveis, como se se tratasse de uma falésia muito agreste e perigosa; e praticar em todas as coisas uma certa sprezzatura (desdenho, desmazelo), de modo a

¹⁴⁴ Há uma tradução para o português, ver CASTIGLIONE, B. – *O Cortesão*, tradução Carlos Nilson Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997

¹⁴⁵ Segundo Jacob Burckhardt, em *A Cultura do Renascimento na Itália*, o *cortesão ideal* de Castiglione ilustra o ideal de ser social perfeito do período. Burckhardt caracteriza o quadro geral no qual isso é gerado: “*Na exata medida em que as diferenças de nascimento deixam de conferir quaisquer vantagens, o indivíduo enquanto tal é mais e mais instigado a fazer valer seus méritos, assim como também a vida social, por si só, é obrigada a tornar-se mais restrita e requintada. A conduta do indivíduo e a forma mais elevada de sociabilidade alçam-se à condição de uma deliberada e consciente obra de arte*”. (BURCKHARDT, J. - *A Cultura do Renascimento na Itália*, trad. Sérgio Tellaroni, São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.332)

dissimular toda a arte (trabalho?) e fazer com que tudo o que se faça ou diga pareça não implicar esforço ou qualquer pensamento. (...) Assim sendo, podemos chamar a verdadeira arte àquela arte que não parece ser arte. ¹⁴⁶

Não há registros que Schiller tenha lido Castiglione, mas é interessante ver como essa *sprezzatura* proposta como *regra universal* para se conseguir o efeito da *graça* e da beleza é próxima, com as devidas diferenças, do conceito de beleza schilleriano *liberdade no fenômeno* (exposto em *Kallias*), que também, de certa maneira, é um critério para avaliar aquilo que nos objetos dissimula toda a arte, trabalho ou técnica pela qual foram feitos ou que possa ser pressuposta neles.

Ademais, a caracterização da *graça* ou *sprezzatura* de Castiglione teve conseqüências importantes na definição novos critérios de avaliação dos objetos de arte, prefigurando, como observa Claudia Fischer, *uma concepção inovadora da arte para a época, em que, mais do que a techné, é justamente apreciada a graciosidade tal como aqui é descrita: aparência de ausência de esforço*¹⁴⁷.

O quê se estabelece com Castiglione, como vemos, é uma concepção distinta de *graça*. Já não se trata mais exclusivamente de um atributo, privilégio ou poder mágico *momentâneo* conferido pelos deuses aos homens, como na *charis* grega; tampouco a ‘luz’ divina para a salvação, como na *graça* cristã. Agora, o caráter de aquisição humana da *graça* é marcadamente acentuado, seja como virtude social ou como processo criativo do artista. A *graça* passa a ser entendida como **categoria estética**. Claudia Fischer aponta a obra de Castiglione como o preciso momento da *bifurcação semântica* do conceito *graça*: *é a partir deste tratamento da graça por parte de Castiglione que deriva a definitiva não-conciliação entre a graça teológica e a graça estética*¹⁴⁸. Schiller, mais tarde, seria devedor de Castiglione no sentido de esse ter aberto o caminho para a autonomização do homem no processo de produção e aquisição da *graça*, através da consciência de suas capacidades.

¹⁴⁶ *Apud* FISCHER, *op. cit.*, p. 109

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ FISCHER, *op. cit.*, p. 111

1.5. A graça na Estética do século XVIII

Depois desse percurso, podemos ver que a *graça* como categoria estética caracteriza-se, essencialmente, como uma qualidade ou traço distinto da beleza propriamente dita, mas capaz de produzir efeitos próximos ou semelhantes e que, sobretudo, evoca algo como uma *naturalidade* em sua manifestação. Pelo menos essa era a concepção que muitos dos discursos estéticos do século XVIII deram a essa categoria.

Antes, no século XVII, o tom da discussão a respeito dessa qualidade estética foi dado, na França, em grande parte por Nicolas Boileau (1636-1711), em sua *Arte Poética*, de 1674. Inimigo do preciosismo, da poesia burlesca e barroca, defensor teórico da *raison*, da *verité* e da *nature*, dos antigos e das regras aristotélicas, durante bom tempo a poética de Boileau foi aceita por seus pares do Classicismo francês como autoridade crítica¹⁴⁹. Em sua *Arte Poética*, Boileau caracteriza a *graça* (fr. *grace*) como a justa antítese do verso empolado e amaneirado, tipicamente barroco. *Graça* seria o efeito de uma expressão que alia a harmonia e leveza da cadência dos versos com a precisão ‘da palavra bem colocada’; elegância com facilidade e clareza racional¹⁵⁰. François Fénelon (1651-1715) também formularia algo nesses termos ao tratar da eloquência¹⁵¹.

Já no século XVIII seriam os ingleses que tomariam, inicialmente, as rédeas da discussão sobre a *graça* como categoria estética. Para não nos estendermos muito com os vários pensadores que se dedicaram a essa questão e sermos mais precisos, traçando uma linha da direta influência sobre a formulação schilleriana, basta recorrermos à própria correspondência de Schiller com seu amigo Körner, quando estava às voltas da preparação de suas aulas sobre estéticas entre 1792 e 1793. Numa carta de 11 de janeiro

¹⁴⁹ Cf. CARPEAUX, *op. cit.*, p. 887.

¹⁵⁰ “Enfim veio Malherbe e, supremo na França,/ Fez sentir nos versos uma justa cadência,/ De uma palavra bem colocada ensinou o poder,/ E reduziu a musa às regras do dever./ Através desse sábio escritor a língua remodelada/ Nada mais de rude ofereceu ao ouvido apurado./ As estâncias com **graça** (**grace**) aprenderam a compor-se,/ E o verso ao verso não mais ousou encadear-se./ Tudo reconheceu leis suas leis; e esse fiel/ aos escritores desta época serve ainda de modelo./ Segui pois sobre seus passos; amais sua pureza,/ E de sua forma bem-sucedida imitai a clareza. (...) Conforme nossa idéia seja mais ou menos obscura,/ A expressão a segue, menos nítida ou mais pura./ O que é bem concebido enuncia-se claramente,/ E as palavras para dizê-lo chegam facilmente.” (BOILEAU, *L’Art Poétique*, apud MONGELLI, L. – *A Estética da Ilustração, textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992, p.28)

¹⁵¹ cf. FISCHER, *op. cit.*, p. 184. Fischer refere-se à obra *Dialogues sur l’éloquence*, de 1718, na qual Fénelon relaciona a *graça teológica* com a *graça retórica*.

de 1793 encontramos menção a dois importantes autores os quais Schiller faria referência em seus ensaios estéticos: William Hogarth e Henry Home.

William Hogarth (1697-1764), pintor, gravador e ilustrador, escreveu um tratado estético intitulado *Analysis of Beauty*, publicado em 1753. Schiller leu essa obra por recomendação de seu amigo Körner e fez referência a ela ao expor sua teoria estética em *Kallias*¹⁵². Na verdade o quê Schiller faz é uma referência à ‘linha sinuosa’, ou ‘linha serpentina’, o privilegiado objeto de teorização de Hogarth, que vê nessa linha a fonte e a expressão máxima da beleza. Ecoando a *linha ondulada do mar* dos gregos¹⁵³ e o *movimento* das Cárites ao dançar, Hogarth chamará essa linha de *linha da beleza e da graça (Grace)*, concluindo que a fonte de toda a beleza se encontra no *movimento sinuoso*, ou movimento serpenteado: a complexidade equilibrada da forma que conduz os olhos graciosamente. Dirá Hogarth que “*a maior graça e a vida mais nobre que um quadro possa ter consiste no fato de exprimir movimento*”¹⁵⁴. A *graça* é caracterizada por Hogarth como a ‘beleza do movimento equilibrado’. Aqui notamos que Schiller também é devedor de Hogarth quando retoma essa idéia, com as devidas diferenças, no ensaio *Sobre Graça e Dignidade*: a *graça* como *beleza do movimento equilibrado* passará de teorização da arte para ideal ético, e o movimento da ‘linha sinuosa’ para as ações morais equilibradas. Entremeios haverá contrerrâneos de Schiller que fomentaram essa formulação, como logo veremos.

Antes disso, o outro autor que Schiller faz referência direta é Henry Home (1696-1782), o Lorde Kames, que escreveu uma importante obra, *Elements of Criticism*, publicada em 1762. Home entende que os objetos são a causa das sensações e emoções através de suas propriedades. Sua teoria do belo estrutura-se como uma investigação crítica dos atributos, relações e circunstâncias que, nas belas-artes, são empregados para suscitar emoções agradáveis.¹⁵⁵ Um dos capítulos dessa obra é dedicado,

¹⁵² “Por que a linha sinuosa é tida como a mais bela? Neste que é o mais simples de todos os problemas estéticos, examinei particularmente minha teoria, e tenho esse exame como decisivo, pois neste simples problema não pode haver nenhum engano através de causas secundárias.” – KLL, p. 98

¹⁵³ Segundo Raymond Bayer, “O mar era um elemento muito familiar para os Gregos: viviam, banhavam-se, faziam o seu comércio, por mar. A linha mais bela é a linha ondulada (linha do belo, de Hogarth), que responde ao movimento natural do ponto de vista filosófico.” BAYER, *op. cit.*, p. 26

¹⁵⁴ *apud* FISCHER, *op. cit.*, p. 187

¹⁵⁵ cf. BAYER, *op. cit.*, p. 233. Bayer também afirma que a obra de Home é uma interessante antecipação da Crítica kantiana.

exclusivamente, a ‘*dignidade e a graça*’ (*Chapter XI - Dignity and Grace*)¹⁵⁶. Esse par de qualidades é entendido como complementar entre si, ilustrando um ideal de homem virtuoso e elegante. A *dignidade* é entendida, dentro de uma escala de virtudes, como a mais elevada porque expressaria o senso de valor e excelência da natureza humana. Só será mais elevada quando aliada à graciosidade das ações: a *graça é a aparência agradável que resulta da elegância dos movimentos*¹⁵⁷. Assim como Hogarth, Henry Home entende a *graça* ligada ao movimento. Porém, Home teria restringido demasiadamente sua concepção de *graça* justamente em função do movimento – pelo menos isso é o que entende Schiller ao criticar o inglês, em uma nota de *Sobre Graça e Dignidade*, pelo fato de ele ter negado que numa pessoa em repouso, adormecida, não é possível encontrar *graça* porque ela não se move. Schiller entende que é possível sim encontrar *graça* numa pessoa em repouso: através de vestígios em suas feições e traços corporais¹⁵⁸.

Passando para as terras germânicas, observamos que a discussão sobre essas questões estéticas só se inicia na segunda metade do século XVIII. Antes de tratarmos do marco decisivo sobre a discussão da *graça* na Alemanha, estabelecido por Winckelmann, podemos apontar alguns autores que também tiveram influência na formulação schilleriana, como expressão da *beleza moral*.

Na trilha aberta por Baumgarten¹⁵⁹, Moses Mendelssohn (1729-1786) desenvolveu o conceito de *Grazie* para se referir à *superior beleza no movimento*. Porém não se trata mais do movimento de linhas sinuosas ou traços artísticos, mas do movimento exclusivo das *ações* humanas. Em sua obra *Betrachtungen über das Erhabene und Naive*, publicada em 1771, Mendelssohn define essa *beleza superior* como sendo a expressão de uma intrínseca associação entre *graça* (beleza dos movimentos) e movimentos voluntários (ações deliberadas). Quanto mais os movimentos voluntários aparentarem brotar de modo natural e suave, dissimulando a

¹⁵⁶ HOME, H. – *Elements of Criticism, Complete in one volume*. New York: Collins & Hannay. 1830. Capítulo 11. p. 161-167

¹⁵⁷ *Idem*, p. 166. (“...grace may be defined, that agreeable appearance which arises from elegance of motions”)

¹⁵⁸ “Não, nós a perdemos de vista [a graça] ao percebermos na pessoa adormecida os traços que um espírito benévolo e gentil formou; e permanece justamente a parte mais apreciável da Graça, aquela, a saber, que se fixa, a partir dos gestos, em traços e, portanto, traz à luz do dia a aptidão do ânimo em sensações belas.”- KLL, p. 21, nota 13

¹⁵⁹ Alexander Baumgarten (1714-1762) escreveu a importante obra *Aesthetica* (1758). Comumente lhe é creditada a criação da disciplina de Estética.

deliberação consciente, mais belo será o movimento. No movimento gracioso o esforço é vencido e inapercebido; caracteriza-se pela *naturalidade* – por essa razão, para Mendelssohn, haveria uma ligação com o que se pode chamar de *ingênuo*¹⁶⁰. Diz Mendelssohn,

(...) os movimentos do que é gracioso (reizend) se interligam de modo natural, fluído e suave, sem revelar propósito nem consciência, de modo que os impulsos da alma, as emoções do coração, dos quais estes movimentos voluntários brotam, jogam sem constrangimento, em suave concordância, desenvolvendo-se sem artifício. Por isso, as idéias de inocência e simplicidade moral estarão sempre ligadas à graça (Grazie) superior.¹⁶¹

A aproximação com a formulação schilleriana de *graça*, como expressão da *beleza moral*, é visível. Para Schiller a *graça* também é expressão de movimentos voluntários que brotam em suave concordância, dissimulando todo rebuscamento – mais ainda, para Schiller esses movimentos são expressões de *sentimentos morais*. Entretanto há uma diferença fundamental entre ambos: para Mendelssohn, essa categoria estética não significa a expressão de um ideal moral para o homem, como é para Schiller. Mendelssohn, ao que parece, estava mais preocupado em elucidar um processo estético do que propor um comportamento a ser buscado.

Esse ideal de beleza moral schilleriano expresso no conceito de *graça* teria um dos resquícios de sua origem em Christian Martin Wieland (1733-1813). Segundo Frederick Beiser¹⁶², como já havia mencionado no primeiro capítulo (ver nota 64), Wieland seria uma das principais influências do conceito schilleriano de *graça*. Isso se daria pelo fato de Wieland ter defendido um ideal de caráter inspirado na *kalos kai agathos* grega, o qual teria inspirado Schiller a identificar o *belo* com o *bem* moral.

A ligação de Schiller com Wieland é de longa data. Desde a juventude tinha Wieland como um modelo e herói literário¹⁶³; mais tarde, além de ser uma das primeiras pessoas que Schiller visita em Weimar, é no periódico *Teutscher Merkur* (1773-1789),

¹⁶⁰ Segundo Raymond Bayer, a definição de *graça* de Mendelssohn fundamenta a noção de *ingenuidade de caráter moral*, que consistiria na *simplicidade do exterior que, sem o querer, exprime uma dignidade do interior*. Essa idéia seria uma antecipação do *ingênuo* tratado por Schiller em *Poesia Ingênuo e Sentimental* (1796). Cf. BAYER, *op. cit.*, p. 188

¹⁶¹ Cf. FISCHER, *op. cit.*, p. 194

¹⁶² BEISER, *op. cit.*, p. 93

¹⁶³ Cf. SAFRANSKI, *op. cit.*, p. 261

editado por Wieland, que publicaria algumas de suas importantes poesias, como *Os Deuses da Grécia* (1788). No que diz respeito ao conceito de *graça*, Wieland contribuiu desenvolvendo a ligação formulada por Mendelssohn entre a *naturalidade* das ações e a beleza do movimento (*graça*). A julgar pelo seu ensaio *Abhandlung über das Naive* (1775), Wieland tratou essa idéia nos termos do estabelecimento de uma ligação entre a imagem das Cárites (beleza do movimento) e um ideal de ingenuidade, ou simplicidade de caráter¹⁶⁴. Admitindo que uma pessoa possa ser virtuosa e feia, ou cruel e bela, Wieland entende que, por essa razão, a beleza exterior deve ser a última instância da virtude moral; portanto, a virtude é também a própria fonte da beleza. A *graça* (*Grazie*) se caracterizaria, assim, como a expressão dessa virtude no corpo humano, em seus movimentos e gestos (concepção muito próxima da formulação schilleriana que entende que os movimentos *graciosos*, como vimos, são expressões de *sentimento morais*). Nesse sentido, o motivo estético das Cárites lhe pareceu tão importante para inspiração dos poetas, quanto qualquer deusa ou deus mitológico. Por isso Wieland pergunta aos seus poetas contemporâneos, em outro escrito, *As Graças (Die Grazien)*, uma mistura de prosa e poesia publicada em 1770, *por que não deveriam as Graças ter rituais especiais, assim como as deusas Ceres e Ísis?*¹⁶⁵

2. HELENISMO ou O ‘sonho’ de Winckelmann

Os autores citados acima foram importantes no debate sobre o conceito de *graça* na Alemanha e para a formulação schilleriana. Mas o marco fundamental para o estabelecimento da discussão desse tema em terras germânicas, tendo como pano de fundo um ideal estético que serviria de orientação para toda uma geração, foi representado por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), autor que teve um papel importante no desenvolvimento daquilo que se considera o *classicismo* alemão, marcado por um *helenismo* idealizado, que tinha nos gregos a ápice de cultura e da beleza.

¹⁶⁴ Cf. FISCHER, *op. cit.*, p. 195

¹⁶⁵ “Why should not the Graces have peculiar rites, as well as the Goddesses Ceres and Isis?” - WIELAND, C. M. – *The Graces: A Classical Allegory, together with a Poetical fragment entitled ‘Psyche Among the Graces’*, translated from the original German. London: G. and W. Whittaker, 1823 - p. 2

No que diz respeito, especificamente, ao conceito de *graça* (ainda sob a denominação de *Grazie*¹⁶⁶), podemos destacar seu escrito *Sobre a Graça nas Obras de Arte* (*Von der Grazie in Werken der Kunst*), publicado em 1759. Sem referir-se especificamente a alguma tradição, nesse texto Winckelmann faz um apanhado de atributos que vários autores, desde a Antiguidade, conferiram à *graça* para, então, definí-la propriamente como uma categoria estética importante na apreciação e na produção das obras de arte. Logo no início do texto Winckelmann define a *graça* (*Grazie*), evocando a antiga concepção grega, como um *presente dos céus*, mas não da mesma forma que é a beleza: a *graça* é um *presente dos céus* na medida em que é uma *concessão de capacidade* para alcançá-la e manifestá-la¹⁶⁷ - uma distinção semelhante a que fez Schiller quando evocava a diferença entre Vênus (a beleza) e seu cinto mágico (beleza móvel ou adquirida). A *graça* não é referida ao necessário, mas ao que é contingente e accidental: ela pode ou não estar presente e ser manifestada, dependendo da *atuação* do indivíduo. Na mesma linha que Schiller retomaria mais tarde, Winckelmann atribui a *graça* exclusivamente ao humano. Acentua a qualidade de a *graça* poder ser adquirida e desenvolvida, mediante a *educação* e a *reflexão*, até o ponto em que possa se tornar *natureza* no indivíduo refinado¹⁶⁸. Portanto, se a *graça* está ligada ao que é contingente e exclusivamente humano, então ela se caracteriza como aquilo que causa encantamento ou beleza no homem e que é accidental – Winckelmann remete-se aos gestos, posturas, até mesmo vestimentas, adornos, etc. Caracterizada como acessório, a *graça* acontece quando o que é accidental aparece como natural, o estudado como espontâneo, a tensão do espírito como serenidade de alma.

¹⁶⁶ Segundo Fischer, depois da publicação desse ensaio de Winckelmann, o termo *Anmut* começa a figurar nos dicionários e a integrar o vocabulário da crítica de arte para se referir à graciosidade estética, cf. *op. cit.*, p. 197. O dicionário de teorias de arte de Johann Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, de 1771, faz referência considerável à graciosidade estética, mas utiliza o termo *Anmuthigkeit*, com entradas para *Reiz* e *Grazie*. Portanto, quando Schiller utiliza *Anmut* em seu ensaio de 1793, o termo ainda era relativamente novo. O termo é formado a partir de *Mut* (da antiga palavra *muot*, derivada da raiz indo-germânica *-mō*, que significava ‘ânimo’, ‘estado de espírito’. *Anmut* (no antigo alemão *anumout*) significa ‘aquilo que nasce da vontade, do desejo’. No tempo de Schiller, verifica-se que esse termo assume significações mais amplas que a latinizada *Grazie* e o termo *Reiz* (estímulo, encanto) como usa Mendelssohn: o termo deixa de designar o ‘produto do estado de ânimo de um sujeito’ para significar a ‘qualidade do objeto que estimula o ânimo’. Com Schiller *Anmut* volta a ser referido ao ‘que nasce da vontade’, mas como um atributo de contemplação cujo efeito se faz sentir no *Gemüt* do sujeito. O termo assume contornos definitivamente estéticos, evocando o significado da antiga *charis* grega.

¹⁶⁷ Conforme as próprias palavras de Winckelmann: “*Die Grazie ist ein Geschenk des Himmels, aber nicht wie die Schönheit, denn er erteilt nur die Ankündigung und Fähigkeit zu derselben.*” – WINCKELMANN, J. – *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Hrsg. Von Walther Rehm. Mit einem Geleitw. Von Max Kunze und einer Einl. Von Helmut Sichtermann – Berlin, New York: de Gruyter, 2002. p. 157

¹⁶⁸ “*Sie bildet sich durch Erziehung und Überlegung und kann zur Natur werden, welche dazu geschaffen ist.*” *Idem*, p. 157

Winckelmann menciona, por exemplo, os gestos e movimentos das mãos: mesmo que estudados, não devem demonstrar o esforço, mas aparecerem com naturalidade.

Podemos notar uma concepção de *graça* muito próxima da schilleriana. Ainda que seja possível restringir a discussão de Winckelmann entorno da *graça* como dizendo respeito, especificamente, ao estabelecimento de um *critério artístico* – a graciosidade das ações humanas como matéria-prima para a imitação nas artes plásticas, seu privilegiado gênero artístico de pesquisa –, isso seria diminuir a vasta influência e o importante papel que Winckelmann assumiu no desenvolvimento do helenismo da época. A sua compreensão do que seja propriamente a *graça* das ações humanas já é a expressão de uma concepção do que deve ou venha a ser a manifestação sensível ou estética da alma. Em outras palavras, já há por trás disso uma concepção – e mesmo defesa – de uma noção antropológica.

Esse argumento ganha relevância, sobretudo, quando observamos que o texto mencionado, no qual Winckelmann trata especificamente sobre a *Grazie*, é posterior a sua principal e mais famosa obra, *Reflexões Sobre a Arte Antiga*, publicada em 1755, na qual havia formulado o seu importante e caro conceito de ideal estético, inspirado na Grécia antiga, nos termos ‘*nobre simplicidade e calma grandeza*’, que seria justamente a sua formulação definitiva do que entende ser a elevada manifestação sensível da alma grega. Esse seria, para Winckelmann, o conceito-chave para a interpretação de toda a arte e o espírito da Antigüidade helênica e a luz orientadora para sua imitação nas artes plásticas. Concepção que inauguraria uma visão idealizada da Grécia antiga e que teve forte influência, por exemplo, na idéia de uma aurora da civilização e ideal de humanidade para Schiller. Essa é a idéia que obsedou e que subjaz a formulação schilleriana de *beleza moral*, expressa na figura da *bela alma* e no conceito de *graça*.

Quando vimos no primeiro capítulo que a *bela alma* schilleriana se caracterizava por ratificar e ampliar o *dever* moral kantiano, buscando uma elevada harmonia entre as forças vitais do homem para exercer belamente a moral, observamos que, apesar de ser a ocasião de um debate com a filosofia moral kantiana, Schiller não partiu dela para a postulação de seu ideal moral. É certo que a *problemática* desse ideal só pode ser bem compreendida se tivermos em vista a dicotomia kantiana entre liberdade e natureza formulada, como vimos, na definição do *dever* moral. Mas a *essência* do ideal schilleriano de moralidade por disposição é um elemento que foge da influência

kantiana: tem inspiração no helenismo inaugurado por Winckelmann, o qual tem na Antigüidade grega o modelo da mais plena e elevada natureza humana. É essa idéia de uma Grécia olímpica e idealizada que subjaz o conceito schilleriano que veremos adiante.

2.1. As Reflexões Sobre a Arte Antiga, de Winckelmann

O texto *Reflexões Sobre a Arte Antiga*, de 1755, foi a primeira obra publicada de Winckelmann. Esse ensaio, que na época teve considerável repercussão, contém já as principais idéias do autor que mais tarde as desdobraria e as fundamentaria mais amplamente, fazendo correções apenas secundárias¹⁶⁹. Com essa obra, Winckelmann inaugurou novos parâmetros para a história da arte, tornou-se porta-voz de um movimento alemão anti-barroco e substituiu os modelos de arte romanos pelos gregos, apontando um novo caminho para a produção artística (especialmente no campo das artes plásticas). Essa nova interpretação orientaria a inspiração de seus contemporâneos e teria influências decisivas na cultura, na literatura e na filosofia alemã.

O pesquisador Pedro Sússekkind observou que esse texto contém duas noções fundamentais que orientam toda a teoria de Winckelmann¹⁷⁰. A primeira seria uma noção *didática*, que corresponde à defesa da *imitação dos antigos* – gregos – como caminho privilegiado para se alcançar a produção de grandes obras; a outra noção, fundamental na teoria de Winckelmann, seria a dupla definição do ideal de beleza da arte antiga: a *nobre simplicidade e calma grandeza*.

¹⁶⁹ Cf. BORNHEIM, G. – *Introdução à Leitura de Winckelmann*, in WINCKELMANN, J. J. – *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975. p. 13

¹⁷⁰ Cf. SÜSSEKIND, P. – *Helenismo e Classicismo na Estética Alemã* (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ, em Fevereiro de 2005). p. 31

2.2. Imitação versus Cópia

Henri Focillon afirmou, em *Vida das Formas* (1934), que o classicismo se caracteriza como estabilidade e segurança, depois da inquietude experimental; é quando *a vida perpétua dos estilos alcança e abrange o estilo como valor universal, ou seja, como uma ordem válida para sempre*¹⁷¹. Imbuído desse espírito classicista e convencido que a grande meta da arte é alcançar uma forma bela universal, Winckelmann encontrou na arte grega antiga o ponto mais alto dessa *ordem válida para sempre*. Logo nas primeiras páginas das *Reflexões*, Winckelmann diz que “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”¹⁷². Diferentemente do que propunha um Bernini e outros teóricos renascentistas, de que o melhor caminho para o artista alcançar a forma universal seria a observação dos elementos mais belos existentes na natureza, sempre atento às idéias de ritmo, harmonia, medida e ordem, Winckelmann afirma que há um caminho mais curto: imitar os gregos antigos¹⁷³.

Esse conceito de imitação é um conceito caro a Winckelmann, já que havia todo um debate, de longa data, a respeito do verdadeiro valor que teriam os antigos como modelo para as artes – debate que iniciou na França, na segunda metade do século XVII e ficou conhecido como *Querelle des Anciens et des Modernes*. A aparente contradição da afirmação de Winckelmann, de que *imitando o inimitável torna-se grande*, se dissipa quando compreendemos o que ele realmente queria dizer com *imitação*. As suas próprias palavras são esclarecedoras:

A imitação do belo na natureza ou diz respeito a um objeto único, ou reúne as observações sugeridas por diversos objetos e realiza um todo único. O primeiro procedimento significa fazer uma cópia parecida, um retrato; é o caminho que leva às formas e figuras dos holandeses. O segundo é o caminho

¹⁷¹ Focillon, H. - *Vie des formes*, p.19 apud FABRIS, A. – *O Classicismo nas Artes Plásticas*, in Guinsburg, J. (org) – *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 263

¹⁷² WINCKELMANN, *op. cit.* p. 39

¹⁷³ É o próprio Winckelmann quem faz referência específica à Bernini, acusando-o de não reconhecer a superioridade dos gregos e, por isso mesmo, ter apontado um caminho mais longo para se alcançar a verdadeira beleza: “(...) Portanto, o estudo da natureza para o conhecimento do belo perfeito deve ser, no mínimo, um caminho mais longo e mais penoso do que o estudo das obras da Antiguidade; e Bernini, que recomendava sempre aos jovens artistas estudar de preferência o que a natureza apresenta de mais belo, não lhes teria mostrado pois, o caminho mais curto para isso”. Cf. *op. cit.*, p. 47

*que leva ao belo universal e às imagens ideais desse belo; foi o que os gregos trilharam.*¹⁷⁴

Portanto não se trata de *cópia*, mas de *imitação*. Não se trata da adesão a um preceito realista de subserviência ao modelo, mas de trilhar o mesmo caminho que percorreram os gregos e atualizar uma concepção estética. Imitar não mais o *quê*, mas o *como* os antigos faziam. Bornheim observa que aí se trata de imitação num sentido platônico: o que interessa está no *eidos* (idéia) que o modelo oferece; se trata de pensar e comportar-se como os gregos diante da natureza e na busca pelo belo¹⁷⁵.

2.3. Imitar. Mas de que modo?

Mais adiante, Winckelmann afirma que, tendo em mente o caminho da imitação, *quando o artista constrói sobre essa base e deixa a regra grega de beleza dirigir sua mão e seus sentidos, estará no caminho que o levará com segurança à imitação da natureza*¹⁷⁶. Então surge a questão: que *regra grega de beleza* é essa? Que ‘*como*’ exatamente Winckelmann está propondo imitar?

Winckelmann acreditava que a suprema beleza na arte grega era algo que sobrepujava a natureza; era a revelação de um espírito em sua mais bela forma. Pensando dessa maneira, Winckelmann identificou um caráter geral que distinguia as obras gregas: haveria *uma nobre simplicidade e uma grandeza serena (edle Einfalt und stille Groesse) tanto na atitude como na expressão*¹⁷⁷. Süsskind observou aí se tratar de um caráter que não diz respeito propriamente à *forma*, mas sim à *alma*, ao espírito da arte grega¹⁷⁸. O grande exemplo desse caráter, para Winckelmann, estaria representado no grupo de mármore *Laocoonte*¹⁷⁹, especificamente revelado na fisionomia e na

¹⁷⁴ WINCKELMANN, *op. cit.*, p. 47

¹⁷⁵ BORNHEIM, *op. cit.*, p. 19

¹⁷⁶ WINCKELMANN, *op. cit.*, p. 48

¹⁷⁷ Idem, p. 53

¹⁷⁸ SÜSSEKIND, P. – *A Grécia de Winckelmann*, KRITERION, Belo Horizonte, nº117, Jun/2008, p. 74

¹⁷⁹ Trata-se da escultura em mármore que representa o momento do ataque de duas serpentes marinhas ao sacerdote troiano Laocoonte e seus dois filhos, Antifontes e Tymbraeus. Esse episódio é relatado na *Iliáda* de Homero e na *Enéida* de Virgílio. As últimas datações do período em que foi feita a peça de mármore apontaram para o período entre 42 e 20 a.C.. Durante 1400 anos a escultura ficou desaparecida, quando um romano a descobriu, em 1506, perto das antigas termas do imperador Tito, em Roma. A peça encontra-se atualmente no Museu do Vaticano.

expressão corporal do sacerdote esculpido. Vale à pena citar a emocionada descrição da estátua:

Essa alma se revela na fisionomia de Laocoonte, e não somente na face, em meio ao mais intenso sofrimento. A dor que se revela em todos os músculos e tendões do corpo e que, se não examinarmos a face e outras partes, cremos quase sentir em nós mesmos, à vista apenas do baixo ventre dolorosamente contraído, esta dor, digo, não se manifesta por nenhuma violência, seja na face ou no conjunto da atitude. Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram. Laocoonte sofre como o Filoctetes de Sófocles. Seu sofrimento nos penetra até o fundo do coração, mas desejaríamos poder suportar o sofrimento como essa grande alma¹⁸⁰.

Aqui é interessante registrar que essa descrição de *Laocoonte* se tornaria famosa também por conta do debate que provocou entorno das objeções de Gotthold E. Lessing (1729-1781) a respeito da distinção entre gêneros artísticos¹⁸¹. Pensando na necessidade da relação entre signo e objeto representado, Lessing ponderou que é problemático aplicar os mesmos princípios que regem as artes plásticas à poesia e que, por isso, Winckelmann teria feito confusão ao mencionar que *Laocoonte* perderia sua grandeza na *Enéida* de Virgílio porque esse narra gritos horríveis de dor do personagem. Na verdade, a grandeza de *Laocoonte* permaneceria, mas com suas devidas diferenças de representação. Lessing chama a atenção para o fato de que a poesia é uma sucessão de acontecimentos *no tempo*, enquanto que a escultura (e a pintura) precisa dar conta de muita coisa numa única representação *espacial*. Tendo estabelecida essa fronteira, *Laocoonte* não perderia sua grandeza na poesia porque ela se dá justamente na progressão temporal da narração. Com isso Lessing traçava a fronteira entre poesia e artes plásticas, delimitava e definia as formas que a arte poderia assumir e as devidas competências que a cada uma caberia. Esse trabalho de colocar as coisas em seus devidos lugares teve forte influência no decorrer do classicismo alemão, quando a

¹⁸⁰ WINCKELMANN, *op. cit.* p. 53

¹⁸¹ Ver LESSING, G. E. – *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, São Paulo: Iluminuras, 1998

poesia (e o teatro, ‘poesia em movimento’) assumiu o posto de privilegiado campo de criação artística – campo onde atuaria artista Schiller.

Apesar de esse ser um tema interessante, senão vital, no desenvolvimento do classicismo alemão – e por isso vale o registro –, o que nos interessa aqui é o ideal estético proposto por Winckelmann, que acabou subjazendo à arte do período, independente do gênero artístico.

Como vimos acima, o caráter geral que Winckelmann atribui à arte grega é a expressão de uma *nobre simplicidade e uma grandeza serena*. Em meio a mais terrível dor e sofrimento, *Laocoonte* expressaria uma *grandeza de alma*, manifestada na serenidade de sua fisionomia. Essa descrição que Winckelmann faz não se atém ao que há de patológico ou efêmero na escultura, mas à superação e ao triunfo da *alma* diante da contingência e da adversidade trágica. Portanto, algo alcançado pelo homem. Trata-se de um duplo traço, *nobre simplicidade e grandeza serena*, que revelaria o espírito e a beleza da Antigüidade grega: para Winckelmann, somente um povo que conhecesse e vivesse essas virtudes seria capaz de manifestá-las na arte. Segundo Winckelmann, todas as condições ali favoreciam o surgimento de uma grande arte: a singularidade do clima, da natureza, dos costumes, da educação, do lugar e da linhagem do povo ali gerado. Os gregos antigos aparecem, assim, como um povo olímpico, forte, dotado de uma nobreza e grandeza de alma que se expressa em contenção e comedimento, em simplicidade e serenidade, enfim, na forma mais bela possível alcançada. Imitá-los representaria a busca pela captação da natureza em seu estado de perfeição. (Não era pouca a veneração que Winckelmann dedicava à antiguidade helênica: beirava o sectarismo, a ponto de ser indiferente a questões de dogmas religiosos e converter-se ao catolicismo, em 1754, apenas para ter acesso à arte da antiguidade abrigada no Vaticano)

2.4. A Grécia como modelo de Beleza Moral

Essa aurora da humanidade grega representaria um ideal digno de ser imitado e resgatado. Portanto, uma cultura que merecia atenção para além das obras artísticas. Ou melhor, era preciso atentar que aquelas esculturas eram sintomas de algo maior. Desse

modo, é simplista a afirmação de Bornheim ao notar que em suas *Reflexões* Winckelmann não se ocupou em inscrever a arte e a cultura grega num contexto de História universal, com o qual se pensaria no destino de um povo e de uma cultura¹⁸²; que para além do ideal de beleza descoberto nas esculturas gregas e a proposta de imitação para os artistas de sua época, Winckelmann não se dedicou em escrever, especificamente, sobre a necessidade de uma restauração ou renascença grega em amplo sentido cultural. Ainda que Winckelmann não tenha afirmado explicitamente com essas palavras, sua compreensão da Grécia ultrapassou os limites de meras formas artísticas. Não se pode resumir a pretensão de Winckelmann em fornecer apenas novos cânones como princípio regulador para a produção artística. Seria ingenuidade reduzir a importância de Winckelmann exclusivamente a esse motivo.

Quando observamos que os seus verdadeiros continuadores não foram os escultores ou pintores, e sim os poetas, isso mostra que a importância da sua visão da Grécia antiga não se restringiu às artes plásticas. A julgar pela profunda admiração que seus contemporâneos tinham por ele, como, por exemplo, Goethe, Herder¹⁸³ e Schiller, a importância de Winckelmann na Alemanha está muito mais ligada ao seu anseio apaixonado, quase religioso, que tinha pela Grécia do que propriamente as suas teorias artísticas. Se pensarmos que depois de anos em Roma, quando resolve visitar os amigos na Alemanha, Winckelmann fica doente e depressivo ao ver a paisagem germânica, não agüenta e resolve voltar para a Itália (morrendo logo depois), é razoável considerar que esse anseio pela Antigüidade grega era um problema existencial. Razoável também é pensar, como Safranski, que ao apontar o traço geral recorrente em todas as obras da antigüidade grega – *a nobre simplicidade e grandeza serena* – Winckelmann foi além da caracterização de um estilo artístico: quis captar o estilo de vida de uma época passada, obter uma visão de conjunto da antropologia cultural na Grécia¹⁸⁴.

Quando observamos o desenvolvimento desse anseio por uma Grécia olímpica, de beleza suprema e plenitude humana, do período literário posterior a Winckelmann até sua dissolução com Nietzsche e Burckhardt, que inauguram uma visão pessimista,

¹⁸² BORNHEIM, *op. cit.*, p. 24

¹⁸³ Goethe escreveu um ensaio de homenagem, *Winckelmann* (1805), uma espécie de auto-análise estética e profissão de fé do classicismo de Weimar, tendo em Winckelmann o grande modelo. Herder também dedicou uma homenagem, o ensaio *Memorial de Johann Winckelmann* (1777).

¹⁸⁴ Cf. SAFRANSKI, *op. cit.*, p. 278

trágica, sombria e dionisiaca da Grécia¹⁸⁵, notamos que aquele desejo da presença helênica não se deu em vias de um busca ingênua por restabelecer aquela cultura nos mesmos termos, condições e costumes. Sobretudo quando temos pelo caminho um Johann Gottfried Herder (1744-1803), autor que aplicou uma legítima vacina no que poderia haver dessa utopia inocente de uma renascença grega. A sua concepção orgânica da história¹⁸⁶, segundo a qual cada momento e civilização possuem suas intrínsecas e imanentes peculiaridades que validam seu processo de desenvolvimento como algo único e singular no tempo, mostrou aos alemães que as condições daquela Grécia olímpica permaneceriam definitivamente no passado. A possibilidade de uma tão elevada arte e cultura grega estaria intrinsecamente ligada às condições históricas e sociais que já não seriam possíveis em tempos modernos. O único modo possível de fazer renascer uma tão elevada cultura seria seguir a lição de Winckelmann de imitação dos antigos, mas à maneira germânica, atendendo às condições históricas, sociais e culturais do norte (Herder acabou encontrando em Shakespeare o modelo pronto para esse programa¹⁸⁷). Com efeito, com Herder surgiria o nacionalismo literário, um elemento importante, por exemplo, no desenvolvimento do movimento literário *Sturm und Drang*. Contudo, o que nos interessa aqui registrar é a ponderação que esse autor fez com respeito ao caráter singular da cultura grega e das condições imanentes da elevada beleza que alcançaram. Este registro é importante para entendermos com quais olhos Schiller olhará para os gregos.

3. Schiller e a inspiração Grega

O envolvimento de Schiller com a temática grega deu-se a partir de 1787, depois da publicação de sua peça *Don Carlos* e da *Ifigênia em Táuris*, de Goethe, obra que lhe impressionou bastante como grande êxito de uma composição em estilo clássico. Em 1788, Schiller publicou o importante poema *Os Deuses da Grécia* (*Die Götter*

¹⁸⁵ Ver Jacob Burckhardt – *História da Cultura Grega* (1898); Friedrich Nietzsche – *O Nascimento da Tragédia* (1872)

¹⁸⁶ Ver Johann G. Herder – *Idéias para a Filosofia da História da Humanidade* (1784/1791). Além de sua concepção histórica, entre outras tantas contribuições literárias, Herder também entrou no debate Winckelmann-Lessing a respeito do ‘grito’ de Laocoonte em suas *Silvas Críticas* (*Kritische Waelder*) de 1769. Tomando o partido de Winckelmann, Herder entendeu que não seria própria a manifestação exagerada de dor em gritos de um herói ou deus grego.

¹⁸⁷ Sobre Shakespeare como modelo artístico na cultura alemã ver, SÜSSEKIND, P. – *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Griechlands), considerado sua mais alta contribuição ao tema. Ali Schiller expressa um verdadeiro lamento da perda de um ‘tempo de plenitude’, uma nostalgia melancólica de um ‘paraíso perdido’, o qual Schiller sabia que jamais renasceria nas mesmas condições.

Para Schiller, o mundo onde reinavam os ‘deuses da Grécia’ era um mundo marcado pela relação estética com a natureza, um mundo em que a beleza triunfava sobre a verdade, o bem e o útil, porque estes eram expressos, justamente, pela beleza. Não havia o ‘frio’ e ‘sombrio’ racionalismo científico para revelar o que ocorria na natureza; eram os deuses que agiam e a poesia relatava.

*Onde agora, na nossa forma de ver,
Apenas se move uma bola de fogo sem alma,
Conduzia então o seu carro dourado,
Hélio, na sua majestade calma¹⁸⁸.*

Tampouco havia a ‘gravidade sombria e renúncia triste’, a qual Schiller atribui ao monoteísmo cristão. O divino não estava além da natureza, porque era a própria natureza. O divino não era caracterizado como causa única transcendente ao mundo, mas era a própria regência do mundo. A beleza não era beleza, era Vênus que se manifestava; o sol não era o sol, era Hélio que se deslocava. Para Schiller, o monoteísmo trouxera o desencanto desse mundo poético, rompendo para sempre aquela relação estética com a natureza.

*Para adorar um entre todos, teve que perecer
Este mundo de deuses.
Triste, procuro-te no arco-íris, a ti, Selene.
Não te encontro mais.
Grito, através das ondas, das florestas,
E só um eco vazio me responde!*

Essa Grécia, para Schiller, é profundamente marcada pela unidade harmoniosa e serena, de equilíbrio entre divino e natureza, espírito e matéria. O divino não representava limites à vida, mas era a própria manifestação da transcendência na

¹⁸⁸ *Os Deuses da Grécia* (1788), tradução de Maria do Sameiro Barroso. Essa poesia foi publicada originalmente na revista *Teutscher Merkur*, editada por Wieland, em 1788. Devido a problemas envolvendo acusações de ateísmo contra Schiller, uma segunda versão, mais curta e modificada, foi publicada em 1800. Além da tradução que utilizei, a qual segue o original alemão da segunda versão modificada, composto em 16 estrofes (a primeira continha 25) de oito versos cada, há uma tradução feita por Machado de Assis, em 1869, a partir de uma edição francesa. Sua tradução é composta de 31 estrofes de 4 versos cada. Ver *Toda poesia de Machado de Assis* – organização e prefácio de Claudio Murilo Leal, Rio de Janeiro: Record, 2008. P.116-120

natureza sensível. Ao agirem, deuses e homens imprimiam a beleza no mundo. Schiller lamenta a perda irreparável desse mundo, clamando:

*Mundo belo, que é feito de ti? Regressa,
Abençoada idade florida da natureza!
(...) Definhados e tristes, estão agora os campos,
Porque nenhuma divindade se oferece
Ao meu olhar.*

Mas nem tudo é desolação: ainda que os deuses tenham deixado a vida, permaneceram vivos na letra, invioláveis na poesia. Assim, esperançosamente, Schiller conclui seu lamento,

*Sim, eles regressaram à sua casa e levaram consigo
Tudo o que era grande e belo.
Todas as cores e todos os matizes da vida.
Ficou-nos a palavra empobrecida.
Retirados das vagas do tempo, pairam,
A salvo, nos cumes de Pindo.
O que permanece imortal, no canto,
Tem que perecer, na vida.*

Quando clamava ‘*Mundo belo, que é feito de ti? Regressa!*’, Schiller expressava o desejo da presença daquela Grécia olímpica de deuses e homens ‘dignos e graciosos’. Mas sabe, como advertiu Herder, que o desencanto foi irreparável, e aquela ‘época de ouro’ já não é possível nos mesmos termos e condições. Apenas a poesia (a arte) – morada eterna dos deuses – conservou a beleza do ‘paraíso perdido’, porque tem o poder do sentido estético, de falar belamente da verdade.

Schiller poderia ter escrito um ensaio teórico e buscado conceitos para explicar essa situação. Poderia ter escrito explicitamente que na antigüidade grega reinava um mundo melhor, mais belo, harmonioso; um mundo que já não existe mais, mas que se conservou na poesia e que, através dela, é possível projetá-lo e experimentá-lo. Mas Schiller não o fez: Schiller preferiu expressar isso através de uma poesia, poetizando uma série de mitos. Nesse sentido, o poema *Os Deuses da Grécia* é, ao mesmo tempo, proposta e tentativa de exercício poético de restituição da nobre e bela harmonia grega. Nesse poema já estava em curso sua preocupação em fazer as idéias visíveis através de imagens. Preocupação que, por sua vez, seria cantada no poema *Os Artistas* (*Die Künstler*), de 1789.

Se em *Os Deuses da Grécia* lamentava um mundo belo perdido em detrimento da frieza de sua modernidade, em *Os Artistas* Schiller canta a possibilidade de se (re)estabelecer uma nova unidade,

*O que a razão ao envelhecer,
No fluir dos milênios inventou,
Ao entendimento infantil já se revelara
Como símbolo do belo e do grande
(...)
Cingida pelo cinto da graciosidade,
Tornou-se criança, e por crianças entendida:
O que aqui sentíamos como beleza,
Um dia virá até nós como verdade*¹⁸⁹.

A razão *envelhecida* é a razão madura, entendida como característica do seu tempo *esclarecido*. Schiller acredita que apesar do desencanto, a arte preservou em pedras insígnies a beleza e o sentido estético do mundo, que agora, através da *maturidade* da razão, poderá ser restaurada num nível mais alto: não de modo natural e ingênuo, ‘sentido como beleza’, mas consciente e sentimental, ‘entendido como verdade’. Essa é propriamente a atitude de ‘levantar o véu alegórico’ do mito grego sobre o cinto de Vênus que Schiller se propôs como tarefa, logo no início de *Sobre Graça e Dignidade*: aquilo que o *delicado sentimento dos gregos expressava poeticamente*, a razão agora poderia explicar através de precisos conceitos¹⁹⁰.

(Esse abrigo sagrado da relação estética com o mundo que a poesia e a arte conservaram representaria, mais tarde, nas *Cartas Sobre Educação Estética*, o privilegiado caminho para a formação de um homem melhor e mais íntegro: através da experiência da arte e da beleza, porque estas podem indicar o que é realmente o bom e o verdadeiro.)

Esses dois importantes poemas dão o *tom* de como Schiller entendeu e o quê significou para ele a Antigüidade grega. Assim como Winckelmann, Schiller entende que o traço característico daquele tempo está na relação estética com o mundo, que divinizava a natureza, que elevava o sensível. A forma bela de tratar a verdade e de agir no mundo revelaria espíritos capazes de suspender, aparentemente, todo conflito ou constrangimento em nome de uma unidade ou harmonia superior, expressa

¹⁸⁹ Apud FISCHER, *op. cit.*, p. 139

¹⁹⁰ Cf. *SGD*, p. 8. Esse tema também estaria presente no ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, de 1796, quando Schiller dedica-se a explorar o verdadeiro valor de uma poesia que já não sente e entende a verdade como beleza (poesia ingênua), mas que a tudo explica e reflete (poesia sentimental).

artisticamente para Winckelmann nas esculturas, e para Schiller na poesia; mas para ambos, revelação de homens de natureza nobre e bela.

Aquilo que Winckelmann identificava como o traço geral das obras gregas, a expressão de uma nobreza e grandeza de caráter ilustrada na serenidade expressiva do corpo, definida como *nobre simplicidade e serena grandeza*, para Schiller significa a unidade e equilíbrio das forças vitais do homem. Pode-se dizer que aquela concepção antropológica dos gregos de Winckelmann, ilustrada em suas descrições das esculturas gregas, está profundamente presente no pensamento de Schiller: a natureza de um homem grego lhe aparecia como uma *bela totalidade unificada*, uma *bela alma* que se expressava com *graça e dignidade* no mundo.

Mais tarde, Schiller exaltaria essa suprema unidade grega nas *Cartas Sobre Educação Estética*, ao afirmar que os gregos eram o elevado modelo da totalidade das forças vitais, a mais elevada manifestação da unidade harmônica entre razão e sensibilidade, espírito e matéria, poesia e especulação:

*Naqueles dias do belo despertar das forças espirituais, os sentidos e o espírito não tinham ainda domínios rigorosamente separados; a discórdia não havia incitado ainda a divisão belicosa e a demarcação das fronteiras. A poesia não cortejara a espirituosidade, nem a especulação se rebaixara pelo sofisma. Podiam, se necessário, trocar os seus misteres, pois as duas, cada qual a seu modo, honravam a verdade. Por mais alto que a razão se elevasse, trazia sempre consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava.*¹⁹¹

Tomando essa plenitude grega idealizada como modelo de um mundo melhor, um modo de vida mais belo e feliz, e um modo de ser mais íntegro e completo, Schiller teceria nas *Cartas* uma crítica ao seu tempo, como um tempo de queda, perda da unidade, alienação e de fragmentação do sujeito. Se por um lado muito havia se feito e progredido com cultura teórica, elevando a razão às alturas, representada pela *Aufklärung*, por outro a vontade teria decaído à lassidão e à barbárie, implicando numa grande corrupção dos sentimentos e dos impulsos, representada pelo *Terror* ocorrido na Revolução Francesa.

¹⁹¹ CEE, Carta VI, p. 36

Mas se nas *Cartas* Schiller olhava para o seu tempo, sob a égide do modelo grego, avaliando o estado de coisas no âmbito político e cultural, em *Sobre Graça e Dignidade* seus olhos estavam voltados para o interior do indivíduo moral.

A unidade harmoniosa característica da antiguidade grega representava para Schiller a mais plena natureza moral possível. Naquele tempo ideal não havia a ‘discórdia’ entre pensamento e sentidos; não havia ‘arbitrariedade’ da razão sobre os sentimentos. Não era necessária a imposição do *dever*, porque eles não viviam um ‘conflito interior’ dos impulsos. Quando Schiller diz que a *bela alma* é

*aquela em que o sentimento ético finalmente se assegurou de todas as sensações do homem, até ao grau em que, sem temor, pode deixar ao afeto a direção da vontade e nunca corre o risco de estar em contradição com as decisões do mesmo. Por isso, numa bela alma, as ações singulares não são propriamente éticas, mas o caráter todo o é.*¹⁹²

está evocando aquele apaziguamento interior, aquela serenidade e equilíbrio dos impulsos humanos que os gregos, idealmente, tinham.

Quando vimos que em *Sobre Graça e Dignidade* Schiller propunha a preservação e ratificação do *dever* moral kantiano, como único motivo para a ação moral, buscando com isso, mostrar que internalizar essa lei suprema ao ponto em que confluam razão e impulsos sensíveis, e que o sentimento ético corresponda a uma ‘fortaleza’ de caráter, onde não apenas *as ações singulares sejam éticas, mas o caráter todo o seja*, representa o mais elevado ideal moral para o homem; então podemos perceber agora que subjaz a esse ideal a figura idealizada dos gregos, detentores de uma elevada unidade das forças vitais.

Se os meios para equacionar a **problemática** do sujeito ‘fragmentado’ e ‘decaído’ foram dados pela filosofia crítica kantiana, a **essência** e o modo ontológico da moralidade ideal Schiller as encontrou numa Grécia idealizada na qual haveria a identificação entre o *bom* e o *belo* do modo mais elevado possível. Se em *Sobre Graça e Dignidade* há alguma tentativa de superação do rigorismo moral kantiano, ela é inspirada num ideal de homem que Schiller compartilhou com a Grécia de

¹⁹² SGD, p. 42

Winckelmann. Desse modo, aquilo que o projeto de Educação Estética viria anunciar mais tarde como redenção e ideal de uma humanidade melhor já havia sido vislumbrado nas possibilidades que a elaboração da idéia de *beleza moral* antecipou. O humanismo estético que Schiller formularia nas *Cartas* tem sua semente na figura da *bela alma* e no conceito de *graça* formulado em *Sobre Graça e Dignidade*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial dessa dissertação consistia em chamar a atenção para a importância que o ensaio *Sobre Graça e Dignidade* tem no desenvolvimento do pensamento estético de Schiller. Partindo de uma hipótese geral segundo a qual haveria uma centralidade da idéia de *beleza moral* no pensamento schilleriano, identificamos que o ensaio em questão representa o primeiro grande esforço de Schiller em reunir os principais elementos que seriam amplamente explorados nas *Cartas Sobre Educação Estética*. Dentre eles estão: **1)** o posicionamento de Schiller frente à filosofia moral kantiana nos termos de uma tentativa de superação ou ampliação do *dever* moral; **2)** a formulação de um conceito de liberdade entendido como integralidade e harmonia plena das forças vitais do homem; e **3)** uma primeira teorização do ideal de homem, inspirado na Grécia antiga.

Sinalizando a importância desse ensaio, explorei dois principais momentos que caracterizam o texto de Schiller. No **primeiro** momento dedicado à relação de Schiller com a filosofia moral kantiana, procurei reavaliar um lugar-comum de comentadores que se referem a essa relação. Procurei mostrar que quando Schiller se posiciona frente ao que ele próprio entende como o *rigorismo do dever moral kantiano*, e propõe como superação desse rigorismo uma harmonia entre dever e inclinações no exercício da moralidade, ele não estava em nenhum momento se opondo ao princípio segundo o qual a vontade deve ter exclusivamente como fundamento de determinação de suas ações o *dever* racional. Schiller não se opôs a isso. Tampouco pretendeu que as inclinações tivessem influência determinante sobre esse princípio da moralidade. Schiller não propôs, absolutamente, que o ideal de perfeição ética do homem seja uma bondade

ingênua ou alguma virtude dos sentimentos. Procurei mostrar que Schiller expressa apenas um *incômodo* com a formulação da filosofia moral kantiana e se propõe, na verdade, a reconsiderá-la sob a tentativa de uma ampliação – *estética* – do conceito de liberdade, herdado de Kant. Ao propor que a dinâmica entre *graça* e *dignidade* deve ser o ideal de perfeição moral do homem, Schiller **ratificou** e buscou **ampliar** o dever moral kantiano.

Concluí o primeiro momento observando que, apesar de ter encontrado os melhores meios para equacionar o problema moral na filosofia prática de Kant, Schiller não *partiu* dela para estabelecer sua própria solução. É verdade que é imprescindível evocar a filosofia kantiana para entender o que Schiller desenvolve. Mas também é preciso ter em conta o seu envolvimento com o helenismo idealizado da época, que fomentou o caro ideal de homem íntegro, harmônico, à só um tempo *bom e belo*.

No segundo momento, inicialmente explorei a história do conceito de *Graça* até a formulação schilleriana, procurando mostrar que Schiller não tratou apenas de um conceito supostamente novo ao discurso estético, antes sabia muito bem o que significava ilustrar com esse conceito a expressão do seu ideal de beleza moral: a *graça* schilleriana representa a possibilidade de o homem aproximar-se, pelos seus próprios esforços, de uma perfeição primordial do paraíso perdido (a Grécia antiga) – a moralidade *por disposição*, e não apenas por *dever*. Assim, na parte final do segundo momento, procurei explorar essa temática grega idealizada, inaugurada com a obra de Winckelmann, procurando elucidar que, se a problemática do *ideal moral* de Schiller só é bem compreendida levando-se em conta a filosofia kantiana, a inspiração para o desenvolvimento desse ideal tem na Grécia de Winckelmann o modelo supremo.

A investigação desses pontos nos permite ver que uma abordagem do ensaio de Schiller na qual se atenha simplesmente ao fato de ali se estar tratando de uma nova categoria ao discurso estético da época é insuficiente. Mais que isso, esse ensaio fornece os primeiros delineamentos do humanismo estético que Schiller formularia nas *Cartas Sobre Educação Estética* e que ganharia vida na amizade com Goethe, anos mais tarde.

Como disse no início dessa dissertação, espero que esse texto seja minimamente útil ao debate sobre o desenvolvimento do pensamento estético de Schiller, seja para

esclarecer o posicionamento schilleriano frente à filosofia prática de Kant, seja para mostrar onde Schiller inspira-se para formular seu ideal ético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA LOPÉZ, M.** – *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Centro Editorial. s/d
- ALLISON, H. J.** – *Kant's Theory of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990 (cf. p.110)
- ANTHONIO E SILVA, J.** – *O Fragmento e a Síntese*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003
- BARBOSA, R.** – *A especificidade do estético e a razão prática em Schiller*. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 229-242
- _____ – *Schiller e a Cultura Estética*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004
- BAYER, R.** – *História da Estética*. tradução José Saramago – Lisboa: Editorial Estampa, 1995
- BÍBLIA, LEB-Loyola, São Paulo: Editora Loyola, 1989
- BÖSCH, B.** – *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Herder, 1967
- BURCKHARDT, J.** - *A Cultura do Renascimento na Itália*, trad. Sérgio Tellaroni, São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- CARPEAUX, O. M.** – *História da Literatura Ocidental* – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 vol. 3ª Ed.
- CASTIGLIONE, B.** – *O Cortesão*, tradução Carlos Nilson Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- COHEN, T. and GUYER, P.** – *Essays in Kant's Aesthetic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FERNANDES, R.** – *O Tema das Graças na Poesia Clássica*. Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1962
- FIGUEIREDO, V.** – *Kant e a Crítica da Razão Pura* – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005
- FIGUEIREDO, V. A.** – *Arte e Natureza. Por uma teoria objetiva do belo*. KRITERION, Belo Horizonte, nº98, Dez/98, p. 77-100
- FISCHER, C.** - *Schiller e Kleist, a propósito de graça*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2007, (Tese de Doutorado)
- FISCHER, K.** – *Schiller als Philosoph, Vortrag gehalten in der Hofe zu Jena*. Frankfurt: Ioh. Schrif. Germannischer Berlag, 1858

FORUM DEUTSCH – Revista Brasileira de Estudos Germânicos, Volume X – Rio de Janeiro, 2006

GOETHE/HUMBOLDT/BURCKHARDT, *Escritos Sobre Schiller seguidos de una Breve Antología Lírica* – Selección, traducción introducción y notas Martín Zubiría. Madrid: Ediciones Hiperión. 2004

GUINSBURG, J. – *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1995

HESÍODO – *Teogonia. Trabalho e os Dias*, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 2005

HOME, H. – *Elements of Criticism*, Complete in one volume. New York: Collins & Hannay. 1830

HOMERO - *Odisséia*, vol.2 Regresso, tradução do grego de Donald Schüller – Porto Alegre: L&PM, 2007. Edição bilíngüe

_____ - *Ilíada*, São Paulo: Melhoramentos, 3ª Ed

HUMBOLDT, W. - *Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. A. Flitner und K. Giel. Stuttgart: Nachdruck Darmstadt, 1986

KANT, I. - *A Religião nos Limites da Simples Razão*, tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, s/d

_____ – *Crítica da Faculdade do Juízo* – trad. Valério Rhoden e Antonio Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2002

_____ - *Crítica da Razão Prática*, tradução com introdução e notas de Valério Rohden baseada na edição original de 1788. São Paulo: Martins Fontes, 2002

LEBRUN, G. – *Kant e o Fim da Metafísica*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura – São Paulo: Martins Fontes, 2002

LEHMANN, R. – *Schiller y el Concepto de la Educación Estética*; traducción del alemán de Rosario Fuentes – Madrid: Ediciones de la Lectura, 1929

LESSING, G. E. – *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, São Paulo: Iluminuras, 1998

MACHADO, R. – *O Nascimento do Trágico, De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

MACOR, L. A. – *Il giro fangoso dell'umana destinazione, Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo* – Pisa: Edizioni ETS, 2008

MARQUES, A. – *O Valor Crítico do Conceito de Reflexão em Kant*. Studia Kantiana, Volume 4, Número I, Novembro de 2002.

MONGELLI, L. – *A Estética da Ilustração, textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992

- ONCINA, F. e RAMOS, M.** (eds.) – *Ilustración y modernidad em Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte* – Valencia: PUV, 2006
- OS PRÉ-SOCRÁTICOS**, col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996
- PATON, H. J.** - *The Categorical Imperative: a Study in Kant's Moral Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1947;
- REALE, G.** – *História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média*, São Paulo: Paulus, 1990
- SAFRANSKI, R.** – *Schiller o La Invención del Idealismo Alemán*, trad. Raúl Gabas. Barcelona: Tusquets Editores, 2006
- SCHILLER, F.** – *A Educação Estética do Homem*, trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2002
- _____ – *Cultura Estética e Liberdade*, organização e tradução de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009
- _____ – *Fragmentos das Preleções Sobre Estética do Semestre de inverno de 1792-93 recolhidos por Christian Friedrich Michaelis*. Editora UFMG, 2003
- _____ – *Kallias ou Sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro 1793*, tradução e introdução Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002
- _____ – *O Visionário, Romance de Schiller*. Tradução de João Felix Pereira, Lisboa: Typographia de A. J. F. Flores, 1852
- _____ - *Schillers Werke*, 2 Band, Hrsg. Paul Stapf, Berlin und Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1956
- _____ – *Sobre Graça e Dignidade*, trad. Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 2008
- _____ – *Teoria da Tragédia*, tradução e notas de Anatol Rosenfeld, São Paulo: EPU.
- SHAKESPEARE, W.** - *Coriolano*, trad. Teixeira Rego. Porto: Lello Editores. 1915
- SPENLE, J. E.** – *O Pensamento Alemão de Lutero a Nietzsche*, trad. Mario Ramos, Coimbra: Armênio Amado Editor, 1793
- SÜSSEKIND, P.** - *A Grécia de Winckelmann*. KRITERION, Belo Horizonte, n.117, Jun/2008, p. 67-77.
- _____ – *Helenismo e Classicismo na Estética Alemã*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005 (Tese de Doutorado)
- _____ – *O Helenismo de Goethe*. ESPECIARIA – Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n.19, Jan/Jun.2008, p. 117-131;
- _____ – *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____ – *Schiller e os Gregos*. KRITERION, Belo Horizonte, n. 112, Dez/2005, p. 243-259;

THOMAS, C. – *The Life and Works of Friedrich Schiller*, New York: Henry Holt and Company, 1906

TOLLE, O. – *Luz Estética: A ciência sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação*, São Paulo, USP, 2007 (Tese de Doutorado)

VIEIRA, V. M. – *Entre Razão e Sensibilidade. A Estética Pós-Kantiana e o Problema da Cisão entre sensível e supra-sensível*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009. (Tese de Doutorado)

WERLE, M. A. – *O Lugar de Kant na Fundamentação da Estética Como Disciplina Filosófica*. Revista Dois Pontos, Curitiba, São Carlos, Vol.2 n.2, p. 129 – 143

WIELAND, C. M. – *The Graces: A Classical Allegory, together with a Poetical fragment entitled 'Psyche Among the Graces'*, translated from the original German. London: G. and W. Whittaker, 1823

WINCKELMANN, J. J. – *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Hrsg. Von Walther Rehm. Mit einem Geleitw, Von Max Kunze und einer Einl. Von Helmut Sichtermann – Berlin, New York: de Gruyter, 2002

_____ – *Reflexões Sobre a Arte Antiga*. Trad. De Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975

_____ – *Lo Bello em el Arte*, trad. Manfred Schönfeld. Buenas Aires: Editorial Nueva Visión, 1958

Versão Final aprovada pelo Orientador em/...../..... _____